Radu VANCU

Dragă Sinucidere

Tati, prea mult mi-ai vorbit,
ajunge, de acum o să-ţi vorbesc eu.
Nu-n vis, ci chiar pe bune.

Şi ţi-o spun neted din capul locului:
oricât de mult iubesc sinuciderea ta,
nu mă voi sinucide.

Oricât de tehnicoloră e moartea,
oricât de frumoşi am arăta amândoi
în filmul cu sinuciderile noastre regizat

de însuşi ăla, oricâtă
poezie pură e-n manualele de suicidologie –
nu mă voi sinucide.

Mi-am tăiat şi eu braţele cu lama,
am pe ele mai multe cicatrice
decât poze cu noi doi, sau numai cu tine.

Am băut alcool metilic cu cana,
sperând îngrozit să mor direct,
să nu mă trezesc a doua zi orb.

Crezi că eu nu ştiu cât de dulce
se adânceşte lama în carnea
antebraţului, coborând tot mai mult

în făgaşele mustoase de sânge
prin care va trece împroşcând totul
carul cu roţi aurite al lui Dumnezeu?

Crezi că nu văd cum cicatricele se fac
luminoase ca nişte copii răsfăţaţi
atunci când mă gândesc la tine?

Am invidiat, invidiez încă până la leşin
morţii atât de cufundaţi în liniştea lor
că-s nişte trandafiri mirosindu-se pe ei înşişi.

Însă, tati, trandafirii-s fără de ce,
ei înfloresc aşa cum oamenii se sinucid.
N-au altă soluţie. Cum nici eu n-am:

După ce ţi-am tăiat frânghia din jurul gâtului,
tu n-aveai de dat ochii decât cu mine.
Eu am de dat ochii cu Sebastian.

Iar acum, singur printre trandafirii tăi,
tu n-ai de dat ochii decât cu Dumnezeu.
Pe când eu am de dat ochii cu Sebastian.

Aşa că înţelege şi iartă, tati –
nu mă voi sinucide.
(Şi abia asta-i, de fapt, o sinucidere.)

Alexandru VLAD

De ce ne sunt simpatici nebunii oraşului?



Adică de ce avem simpatie pentru unii nebuni, cei la vedere, cei care bântuie prin oraş şi se întâmplă să dăm nas în nas cu ei în lumina zilei, pe stradă. Cei pe care-i întâlnim în locuri publice, care se amestecă între oameni şi chiar de-a dreptul se afişează. Uneori, dacă se întâmplă cumva să nu-i observi de la bun început, țin să-şi facă remarcată prezența, să ne surprindă o clipă, apoi îşi văd iar de treaba lor, adică se îndreaptă spre altcineva şi aplică aceeaşi tehnică. Parcă se joacă. După un moment de perplexitate, pur şi simplu zâmbeşti. Te uiți în jur şi te întrebi cum se face de te-or fi ales tocmai pe tine. La un moment dat, o femeie destul de bine îmbrăcată s-a oprit în fața mea, pe stradă, şi a executat câțiva paşi de dans. Era bătrână, avea fuste lungi şi largi, poşeta în bandulieră şi ținea în mână o țigară care scotea fum. În jurul ochilor albaştri avea o țesătură fină de riduri, care le dădea ceva stelar. Nu ştiu ce m-a apucat şi am executat şi eu câțiva paşi de dans. M-a privit uimită, apoi amuzată şi până la urmă a izbucnit în hohote de râs, de parcă m-ar fi supus unui test şi constatase că eu aş fi fost nebunul. Şi s-a depărtat râzând. Cei care ne-au văzut au schimbat priviri indulgente. Într-o proză mai scurtă Doris Lessing spune despre un personaj din această categorie: „Îi lipsea o doagă şi pe acolo intra soarele" .

Câte unul e bine garnisit cu un număr impresionant de insigne. Poartă un palton de care nu se desparte nici vara. Sunt mari amatori de libertate, internarea în aziluri nu le face prea mult bine: hainele curate şi mesele la ore fixe nu-i interesează. Au alte treburi şi nu poți să nu remarci diferența între aceştia şi nebunii de la ergoterapie, care se apropie de vizitatori cu acea curiozitate tâmpă a peştilor subacvatici.

Constatăm că acestor excentrici, să-i numim deocamdată aşa, li se recunoaşte tacit un statut aparte, sunt oarecum echivalentul vechilor clovni în zilele noastre, evoluând în libertate – bucurându-se, ca în unele consemnări istorice sau în piesele lui Shakespeare, de vechiul lor statut privilegiat. Acela de-a spune adevăruri interzise. Şi le invidiem chiar, undeva într-un colțişor al minții noastre, tocmai această libertate şi faptul că ei s-au debarasat de obligația convențiilor sociale. Sunt cumva o alternativă. Nu plătesc impozite, nu e sigur că au acte, dăruiesc străzii ceva carnavalesc şi libertatea este terapeutica lor. Ce-am putea invidia la un om atât de sărac cu duhul, lipsit de statut social şi de cine ştie câte altele? Aşa cum la omul cu bani îi invidiem numai banii şi nu şi modul cum i-a făcut, nebunului îi invidiem doar (libertatea), nu şi circumstanțele care i-o determină. Sănătatea noastră mentală se verifică şi prin capacitatea de-a accepta constrângerile sociale de care aceştia par absolviți, având cu realitatea o relație mult mai personală şi mai liberă ca noi.

Spun adevăruri evitate de oficialități, umblă în ploaie de parcă n-ar avea aceleaşi relații cu fenomenele naturii ca noi toți. Se roagă în biserică în momentul în care primesc parcă un semnal de undeva şi au o relație privilegiată cu Dumnezeu. Nu ştiu cum văd ei lumea, cum ne văd ei pe noi, pentru că nu par a ne lua foarte în serios, nu mai mult decât îi luăm noi pe ei. Normalitatea noastră nu-i intimidează, nu-i complexează în nici un fel. Şi toate comunitățile au nebunii lor, oraşele mai mulți, satele măcar câte unul. Nebunul satului, în copilăria mea, era hrănit şi îmbrăcat de comunitate. Recunoşteai pe el hainele altora. Vechi uniforme militare, sau vestonul fostului milițian, uneori insignele şi însemnele de grad, la care noul purtător ținea foarte mult. Comunismul, lipsit total de humor, a internat unii nebuni mai vorbăreți, care sictireau lumea la nesfârşitele cozi în fața magazinelor alimentare. Viața părea să aibă ironia ei şi ținea să şi-o exprime prin aceşti *jesters*. Par a ne ridiculiza ei pe noi. Parcă suntem vinovați de normalitatea noastră.

Chiar şi placida Elveție, după cum aveam să constat, are nebunii ei protejați de bunăvoința publică. Mi-l amintesc pe unul care sufla din țignal în fața poştei din Basel. În înghesuiala aceea am crezut la început că-i vorba de vreun agent de circulație, dar era un individ învesmântat într-o uniformă albastră, probabil cea a căilor ferate, şi suna din țignal la intervale regulate. Apoi nota ceva în carnețel, şi sufla din nou. De ce tocmai în fața poştei cantonale? Am înțeles că îl convinseseră cumva să nu facă asta la gară, unde ar fi produs multă confuzie. Oricum,

poşta era în centrul oraşului, permanent gemea în jurul ei de lume şi avea o arcadă înaltă care amplifica sunetul, pe când gara între două trenuri rămânea cu totul pustie. Şi astfel poşta se transforma în gară, trotuarele în peroane şi pietonii în călători.

Nu după multă vreme, am observat că mai aveau unul, un veteran al legiunii franceze, care frecventa terasa unei cafenele, într-o cu totul altă zonă a oraşului. Nu frecventau aceeaşi zonă, pentru că nu se agreează, nu se împrietenesc între ei. Când m-am postat pe terasă la o bere el era deja acolo, singur la o masă. Înalt şi subțire, în uniformă de cavalerist francez, aşa cum mai pot fi văzuți în filmele despre Algeria. Un veteran. Cizme maronii din piele, înalte până la genunchi şi prevăzute cu pinteni. Avea taşcă şi un binoclu atârnat la gât, plosca pentru apă în învelişul ei de pâslă. Sabia într-o teacă lungă şi subțire, cu vârf de metal. Avea fața reconstituită prin chirurgie plastică Vorbea permanent şi dacă îți prindea privirile îți vorbea ție. Nu ştiu ce spunea, limba îmi era străină şi-mi comunica probabil lucruri pe care mai bine că nu le cunoscusem.

Clujul îl avea pe Lulu cel ubicuu, nici unui clujean nu trebuie să-i explici nici astăzi despre cine-i vorba. Cu figura lui de orangutan simpatic a rămas şi astăzi în folclorul urban, pe seama lui se mai produc anecdote din care tocmai cei care se cred normali şi deştepți nu ies prea bine. Eu însumi am primit prin el un fel de avertisment. Eram în cafeneaua în care îmi duceam veacul, în care îmi scriam textele care veneau intempestiv şi nu sufereau amânare – credeam eu. Fără slujbă şi fără bani pierdeam vremea în cafenele când l-am văzut în uniformă de licean, cu petecul roşu pe braț, semn al fostului meu liceu, pe care era brodat cu galben numărul matricol. Numărul meu. Am fost mai mult decât tulburat, până când, ajuns acasă peste câteva săptămâni, mama mi-a spus că i-a dăruit haina de care eu nu mai aveam nevoie (nu-i aşa?).

Nu întrupează nici un rău, nici măcar acela care se instaurează treptat în noi după anumite experiențe cu semenii. Au o funcție cathartică pentru noi, ne fac să ne bucurăm de precara noastră normalitate. Dumnezeu a fost binevoitor cu noi. De parcă ar fi beneficiat de o libertate pe care noi am pierdut-o, de parcă ar fi păstrat din copilărie ceva ce noi nu am avut curajul să păstrăm.Tulbură realitatea noastră conformistă cu reacții insolite, cu expresii a căror elocvență ne tulbură. Asta fac şi poeții.

Dacă nu ne-am fi asumat convențiile vieții, n-am fi fost oare ca ei?

Nu ne deranjează nebunia evidentă, chiar afişată, cât ne sperie nebunia care reuşeşte să se ascundă sub masca normalității, sub epoleți sau funcții. Despre nebunia aceasta vorbeşte mai degrabă Erasmus în *Elogiul nebuniei*, tratat la care, în modesta noastră încercare, nu mai avem nimic de adăugat.


Ioan Augustin POP -**Aurolac**

Andrei ZANCA



DOAR ATÂT

lui al. daniel s.

la marginea unei ape stau,
câtă vreme
trezindu-mă dintr-un somn
fără de vise

sunt un altul, fiind doar
atunci
o lumină-n lumină, unde

doar ce-i străin de timp e mereu prezent
deşi nu-l poţi închide într-un nume.

abia, când vei înţelege că trupul tău e în tine
că tu eşti ninsoarea, tocmai pornindu-se

nu vei mai reveni aici , unde orice copil
se mai poate încă identifica cu un fulg

înainte de încolonarea lui în valea aceasta
unde cruzimea se contopeşte-n splendoare

unde de groaza celei mai mărunte schimbări
se tărăgănează de milenii totul, unde zac

târându-şi cu ei beciul plin de gunoaie
în plasa deplângerii, străduindu-se
din răsputeri să ajungă bătrâni.

atât am vrut să-ţi spun. doar atât. şi e târziu.
iar pe mal zac adormite lebedele, aproape de apa
curgând. neostenită, curgând

ZIDUL DE STICLĂ

în vorbitorul unei închisori
în care vizitatori şi întemniţaţi
erau despărţiţi printr-un zid de sticlă
am văzut într-o după-amiază târzie
o femei şi un câine

şi dincolo de perete un bărbat palid, neras
cu palmele sprijinite de sticla rece.
nu puteau vorbi.

se priveau doar intens prin peretele de sticlă
şi deodată câinele s-a ridicat în două labe
sprijinindu-se de acest zid într-o încercare
sfâşietoare de a atinge trupul bărbatului
abia acum recunoscut

gemând de neputinţă, cu tandreţea de odinioară
orice ar fi făcut, oricât de vinovat ori nevinovat
ar fi fost acest bărbat de dincolo de zidul de sticlă.

poate aici se află răspunsul definitiv, am murmurat
ieşind pe câmpul rece al toamnei peste care
se lăsa încet înserarea

REÎNTOARCERE ACASĂ

de câte ori mă reîntorceam în zori sleit
de pe insulă, descuiam uşa în bezna din jur
şi bâjbâind cu o mână după comutator
îi simţeam deîndată botul umed pe dosul palmei

scâncetul de bucurie
când se ridica pe labele dinapoi
sprijinindu-se de picioarele mele.

m-a aşteptat în ultima zi până în zori.
n-a vrut să se ducă înainte de-a nu mă reîntoarce.

apoi, când răzbit de oboseală am adormit
cu o mână în coşul în care zăcea
cu labele împreunate aţintindu-mă

s-a stins uşor în somnul meu.

azi, când nu mai e, nu mai caut în beznă
comutatorul. mă strecor pe uşă
mă aşez încet pe canapea
şi-i simt din nou botul pe mână.

îi văd din nou privirea.
ochii aceia în care era o lumină
atât de lină, atât de curată
încât trecându-mi mâna peste capul catifelat
îmi părea mereu că îl mângâi pe dumnezeu

EŞARFA TIBETANĂ

de ce să-mi propun depărtări
când abisul e în mine

umblam noapte de noapte
şi doar insomnia ferestrelor
mă însoţea, inima

fluturând ca o eşarfă tibetană de rugă, durerea
mereu o călăuză trezindu-mă reamintindu-mi

drumul *acasă*. ascultam cum se zbate zăpada
printre trunchiuri. apoi, doar tăcerea
în alb-negru ca o reculegere.

acum, e martie şi plouă uşor
şi-n cuibul lor puii îşi înalţă ciocul.

adânc în bezna abisului mă uit
lent inundat de o lumină în faţa căreia
toate cuvintele sunt ninsoare peste ape.

cândva îmi voi întoarce ochii spre nord
ca toţi cei care-şi cunosc dinainte ceasul.

e lesne să crezi în ceea ce poţi zări:
sub fluturele care se lasă peste ea
mâna mea se mistuie
în siaj de lebădă

Marius JUCAN



Jocul cu busola
(fragment de roman)

În vara aceea, după mai multe nopți în pădure, au văzut un cerb uriaş. Atât de aproape încât i-au simțit mirosul, şi s-au speriat. Un miros iute, greu, amar. Descoperiseră, umblând prin pădure, cam la doi kilometri de locul de unde săreau din marfar, un bordei părăsit. Era la mijlocul unei văi întunecoase între două coame împădurite. Au auzit cerbul din bordei, jucând cărți într-o noapte, la lumina lanternelor. Bordeiul era îngropat mai mult de jumătate în pământ. Au deslușit zgomotul copitelor, de departe, venind spre adăpătoare, într-un luminiş, un larg de apă, mai jos de bordei. Au ajuns apoi să-i deosebească paşii cerbului de cei ai micii lui turme, sosind la locul unde pârâul se adâncea. Erau nopți cu lună, clare, secetoase. Prin deschizătura bordeiului se vedea nisipul din apă, aşternut în pânze curate. Fundul albiei se mişca atunci când trecea vântul peste linul apei şi se învolbura din adânc de parcă dinăuntrul ei respira cineva. Cu botul aplecat, cerbul încremenea. Coarnele se lăsau pe suprafața apei, tremurând, se uneau în întregime cu umbra lor. Cerbul venea uneori singur. Adulmeca bănuitor aerul dinspre bordei. Bea, înclinându-şi dintr-o parte în alta coarnele. Ciutele, care soseau după el, se grăbeau, pleoscăiau, spărgând oglinda apei. Unele îşi dădeau drumul udului, cu picioarele depărtate. La fiecare sunet ce trecea peste pădure, altfel decât cel al unei adieri, cerbul îşi înălța creştetul, cu coarnele împungând în gol, spre bordei. Ochii lui mari şi umbroşi îi aşteptau să iasă din bordei. Dar ei nu ieşeau.

Era un cerb uriaş. Aşa li s-a părut, din pricina întunericului, a văii, a semicercului argintat de apă. Făcea un pas, îşi legăna coarnele, neîncrezător, se oprea, asculta, se întorcea, dispărea. Îl priveau încordați, apoi, când pleca, adormeau. Bordeiul avea două adâncituri, şi în ele nişte zdrențe moi, un strat vechi de fân, dedesubt, frunze de nuc. Bordeiul fusese cândva locuit. Relu găsise un briceag vechi, cu vârful rupt, două cutii de conserve de costiță cu fasole, capete de lumânare înnegrite, un pachet de cărți de joc, murdare, rupte pe margini. Era un bordei încă bun, deşi nu mai era trainic. Aveau să afle că era aşa prin iulie, când a bătut tare gheața, s-a lăsa furtuna, valea s-a umflat într-o clipă. O bucată din mal s-a rupt, bordeiul s-a dus, luat de apă, şi locul acela nemaipomenit a dispărut. Au căutat alt loc, nu au găsit. Pe cerb nu l-au văzut apoi nopți în şir. Dar uneori mirosul lui plutea pe valea îngustă a pârâului unde fusese bordeiul. Mergeau în tăcere sub stelele mici de august. Era mai răcoare decât la începutul verii, urcau pe vale, apoi se întorceau, porneau de-a lungul căii ferate, spre unitate, vorbind despre întâmplarea de a fi văzut un asemenea cerb. Vorbeau tot timpul drumului despre cerb. Zile întregi, nu au vorbit decât despre cerb. Şi nu era nimic mai important decât silueta cerbului pe care îl căutau. Bănuiau că şi el îi pândea, noaptea, în pădure.

*

Înainte de furtuna din iulie, stând la foc, în fața bordeiului, au auzit paşi venind de jos, din partea întunecată a văii, iar când paşii s-au oprit, un murmur de voci. Care eşti? a strigat Relu. Genu s-a repezit să stingă focul. Au rămas nemişcați, uitându-se cu coada ochiului la rucsacii în care erau baionetele cu care tăiaseră uscăturile pentru foc. Rucsacii erau aruncați în fundul bordeiului. Focul s-a stins leneş. Nici nu apucase să se întețească, fumul subțiat s-a rotit o singură dată pe deasupra liniştii împietrite. Care eşti, repetă Genu, repezindu-se în întuneric. De jos, se auzi o fluierătură, ca un semnal prietenos. Erau doi. Veneau fără să se ferească, cu piepturile înainte, împinşi parcă de la spate, dar dinapoia lor nu se vedea nimeni.

Ce vreți? a strigat Relu şi cei doi s-au oprit.

Dați-ne nişte țigări, a spus o voce răgușită. Nu le vedeau fețele, tipii veneau drept spre ei, cu paşi apăsați. Vocea răgușită care vorbise, i s-a părut lui Genu nenaturală, prefăcută.

Dacă, nu?

Dacă nu, plecăm, a râs silueta care se apropia, cu glas de băiat.

Văzând că militarii tăceau duşmănoşi, unul lângă altul, băieții s-au oprit, după ce ieşiseră dintre copaci. Au făcut un pas înapoi.

Dați-ne nişte țigări. Vă dăm pepeni.

Haideți mai aproape, le-a zis Relu, reaprinzând focul. Aduseseră cu ei zece pepeni galbeni, parfumați.

După ce puştanii plecară, aprinzându-şi pe drum câte-o țigară, Genu l-a întrebat pe Relu ce era de făcut. Locul le fusese descoperit. Relu stătea întins, intrase în bordei, se culcase, visase ceva şi se trezi cu bătăile inimii în gât. Trecuse mai bine de o oră de când plecaseră băieții. Se gândise înainte de a adormi ai cui erau băieții, ai cui or fi fost. A visat o femeie tânără care ar fi putut avea copii de seama celor doi, o femeie cu copii relativ mari, dar încă tânără. Şi-a închipuit feminitatea unei femei mature, dar încă tinere, un gând banal pentru un militar, într-o noapte de vară. Gândul persistent i-a înfățişat curând o asemenea femeie tânără, cu sexul bombat între coapsele pline şi moi, talia încă subțire, sânii grei, lăsați, şi şoldurile mari. Şi-a imaginat apropierea acelei femei. A visat căldura corpului ei. Fără actul fizic. Nu exista nici un act, doar apropierea ei, căldura ce se revărsa constant. Apoi, s-a trezit. Genu s-a dus în vale să spele cuțitele de sucul lipicios al pepenilor. Au strâns cojile

de pepeni, să nu intre mirosul în bordei, să-l alunge pe cerb. Când au plecat în zori, furtuna fierbea în lespezile norilor. Fulgere iuţi ieşeau pe marginea orizontului, şerpeşte, şi apoi un fulger lung, cât un catarg de corabie, a despicat cerul în două. Au ieşit din întunericul pădurii în ploaia deasă şi luminoasă. Relu a apucat să-i spună lui Genu despre visul lui cu o femeie tânără. Cred şi eu că..., a zis celălalt, laudativ, dar Relu nu a mai auzit ce credea Genu. Tunetele continuau unul în altul, un singur gong. Gong, gong. Pe drum, Relu şi-a dat seama că nu se mai gândea deloc la femeia din vis, se gândea la cerb, la blana lui inelată, atârnând udă din jurul grumazul puternic şi la mirosul greu al sălbăticiunii ascunse în pădure, pe care nu ştia dacă avea să o mai vadă vreodată. I-ar fi putut spune lui Genu că nu se gândea decât la cerb, şi deloc la femeia din vis, însă nu i-a spus. Gândul acela nu l-a împărtăşit, îi aparţinea în întregime, şi-a zis Relu, fugind repede prin ploaie.

*

V-am văzut de când aţi venit prima dată, le-a spus bărbatul bătrân care stătea de pază la pepenărie. Fuma chincit, înjurându-şi câinii slabi şi leneşi, care nu i-au lătrat de loc pe cei doi, când au intrat în pepenărie, luând urma băieţilor, a doua noapte după furtună.

Ne-a luat furtuna bordeiul.

Şi mie, o folie mare de plastic. O puneam peste bostani, de ploaie. Ce mă fac făr'de ea?

Focul din balegă udă şi pănuşi puţea. Ieşea atât de mult fum, încât dacă ar fi venit cineva să le fure pepenii, nu s-ar fi văzut de fum. Şi câinii lătrau la fum.

Mai staţi. Odihniţi-vă. Unde mergeţi? Fugiţi din unitate, da' cum faceţi? Şi în fiecare noapte? Unde vă duceţi, voi, noaptea?

Nicăieri, l-a asigurat Relu pe bătrân.

Bătrânul i-a privit stăruitor, resemnat. Apoi, întorcându-se la băieţii care fumau, pipăindu-le oaspeţilor buzunarele şi rucsacii, le-a zis:

Au părinţii plecaţi la muncă. Mi se urăşte ca de dracu' de singurătate.

Staţi aici, i-a rugat, apoi.

Băieţii repetară, chicotind, ca de dracu'.

Relu şi Genu nu au zis nimic, fumând.

Nu vă place aici. Zău, văd, nu vă place. Ce să vă dau să vă placă?

L-a pus pe unul dintre băieţi să aducă o sticlă. Băieţii s-au luat la întrecere, unul a fugit înaintea celuilalt, spre şopron, primul i-a pus piedică celui de al doilea, care a căzut, câinii au început să latre, iar bătrânul i-a înjurat pe băieţi şi pe câini, trimiţându-i pe unii într-o parte, pe alţii în alta a şopronului care avea trei încăperi, în cea din mijloc fiind pepenii buni de vânzare şi băutura. Bătrânul a ieşit cu o sticlă.

Staţi?

Nu.

Dacă vă fac rost de femei, staţi?

Ce femei? întrebă Genu, curios.

Tinere, destul de tinere, făcu bătrânul, vag. Şi deşurubă capacul sticlei.

Câte? continuă Genu.

Una, spuse sigur de el, paznicul.

Apoi ezitând, adăugă, două. Şi pufnind după ce trase un gât, făcu, da' dreacului, câte-aţi vrea? Câte vă stau vouă-n ştiulete?

Măi ştiulete hai la fete, strigară băieţii din cealaltă parte a şopronului.

Trei, râse Genu. Una şi pentru mata.

Au băut din rachiu. Era prea moale, dulceag. Au mulţumit şi au plecat.

În noaptea aceea, au ajuns în apropierea locului unde înălţase bordeiul, şi au văzut din nou, cerbul. Dormiră o oră, două pe pământul gol şi rece. Ar fi dormit şi mai mult, mult şi bine, până târziu, dacă nu ar fi apărut cerbul, căutând adăpătoarea care nu mai era.

Cerbule, a spus Relu, tare. Cerbule, m-auzi? Vino, cerbule, vino. Vino, vino.

Genu a râs dârdâind, ca de frig, observând cum se apropia cerbul. S-a oprit în faţa lor, mirosind înfiorător, sălbatic. S-a aplecat să bea din balta murdară unde fusese adăpătoarea, înainte de furtună. Limita aceea rămăsese pentru cerb şi pentru ei, de netrecut. Ar fi putut să o sară, cerbul, mai ales, dar nu s-a desprins de locul unde s-a oprit, lovind mărunt, pământul cu copitele. Relu şi Genu stăteau în picioare, socotind distanţa dintre ei şi cerb, nesigură. Dar nu s-au retras înapoia trunchiurilor groase de stejar. L-ar fi speriat pe cerb, şi apoi, tot retrăgându-se, ar fi rupt-o la fugă. Nesiguranţa măsura pericolul de o parte şi de alta, de ambele părţi. Era un pericol egal. Ca şi cum egalitatea ar fi alunecat pe netezimea unui plan înclinat într-o parte, şi apoi, în partea cealaltă, de ambele părţi în mod regulat, la fel de încet, ori la fel de repede. Părţile se potriveau perfect, şi nu s-a întîmplat nimic în paritatea primejdiei eventuale. Cerbul a atins iar cu coarnele apa. Lumina puţină care picura din cer, prelinsă pe vârfurile coarnelor, a căzut în marginea pârâului, aprinzându-se, stingându-se instantaneu. Cerbul şi-a ridicat botul, fixându-i cu privirea, îndelung, din întuneric, şi apoi a plecat. Era uriaş, chiar după ce se mai zări printre copaci, dispărând. Li s-a părut că umbra mai rămase cu ei, deşi nu mai era decât posibilitatea ei.

*

Măi, băieţi, i-a chemat, sergentul de la înzestrare care era şi dirijorul corului, măi băieţi, aveţi de grijă, e unu' care toarnă, şi dacă se îngroaşă gluma, eu nu vă ţin partea, să ştiţi, şi îşi ridică ochii albaştri printre stivele de uniforme, izmene şi bocanci de care răspundea, împungând zilnic hârtia cu creionul, serviabil cum îl ştiau de la începutul verii, când s-au târguit cu el să le dea busolele contra a două bancnote de euro de o oarecare valoare. Nu vă pot lăsa busolele, pricepeţi? Dacă vă prinde patrula prin pădure? Prin pădure, dom sergent, nu trece nicio patrulă, au zis Relu şi Genu, şi apoi l-au întrebat cine era turnătorul, care de fapt nu era. Nu era mai simplu să le spună că le lua busolele fiindcă nu mergeau la cor, ca toată lumea? Şi sergentul, băieţi, eu nu vă bag la cor cu forţa, activitatea culturală e opţională, o formă liberă de manifestare, s-au schimbat timpurile, eu nu vă frec la melodie, dacă nu vreţi, nu vreţi, deşi am cel mai bun repertor pe garnizoană, marşuri şi populare, da' dacă nu vreţi, de ce vă jucaţi voi cu busolele şi să nu staţi nopţile la cazarmă, să dormiţi regulamentar?

Le dăm, dom' lent, da' înainte îl căutăm pe informator. Îl căutăm peste tot, pe la gradaţii care-şi toacă solda la poker, pe la ăia care şutesc porţiile, slănina, uleiul şi zahărul din bucătărie, la fostul comandant care ne zice cum a fost rocada din 89, la şeful statului-major care îl laudă pe mareşal, pe la comandanţii noştri regalişti care se înjură cu cei republicani, îl căutăm, şi-l găsim. N-o fi unu' care îşi răzuieşte tălpile cu piatră ponce, unu cu fund ca de femeie, pitit în baie, duminicile, când toată lumea doarme, şi el se freacă trist cu săpun? Să-l întrebăm pe ăla, tu eşti ăla, informatoru', bă? Pe tine te-au pus, mă, şi el, io, de ce io, io, nu sunt io, dând din umerii mici şi rotunzi, parcă râzând, parcă plângând, tremurând şi ridicându-şi tălpile, frecându-le pe rând.

Noi ştim că nu e niciun informator, toată lumea e curată, i-au zis ei sergentului de la înzestrare. Şi sergentul, râzând, bine măi, bine, nu e nimeni, hai să zicem, nimeni, vă dau iar pentru o săptămână busolele, vă fac un test de fidelitate, bă, fiindcă sunteţi romantici, iubiţi natura ca mine, bine, bă, bine, da', după aia veniţi la cor şi cântaţi şi voi, nu plecaţi voi din armată fără să nu cântaţi, şi aşa le-a dat iar busolele, dar de cor nici vorbă, deşi erau tot mai mulţi cei care mergeau la cor ca să scape de instrucţie, dar ei, Relu şi Gelu, nu voiau să scape, ei doreau chiar asta, instrucţie, cât mai multă instrucţie. Şi aşa le-au mai rămas şi nişte euroi. Se bătuseră ca nişte eroi, pentru câţiva euroi.

*

S-au întors după câteva nopţi la pepenărie. Bătrânul, galant, s-a ţinut de promisiune. Le-a adus două femeie tinere. Una nurlie, saşie şi foarte vorbăreaţă, cealaltă tăcută şi tristă, având două şuviţe prelinse pe ceafă, în rest, tunsă chilug. La început s-au înţeles la preţ, dar apoi, când femeile au auzit că era pentru mai multe nopţi, au zis că nu bat atât drum pentru un program de durată. Băieţii moşului se zgâiau prin găurile peretelui subţire şi le îngânau. Bătrânul ieşi să le ardă două, spunându-le de asemenea femeilor să-şi bage minţile în cap, că stăteau oricum, degeaba. Fetele s-au uitat în jur, recunoscând cu dezgust încăperea şopronului. Erau două laviţe descleiate de o parte şi alta a pereţilor, la baza piramidei de pepeni iar la mijloc, nişte pături roase. Vă aduce des clienţi? le-a întrebat Relu. Nu pe banii ca ăştia, a zis cheala, dând să plece. Da pe ce ? Pe sâmburii din pepeni, a zâmbit nurlia. Era mai înţelegătoare, deşi încă nehotărâtă. Haideţi, dacă e bine, plătiţi cât vreţi, a zis ea. Relu dori să ştie până la ce plafon. Poate, până la ce podea, râse cheala. Ochii ei îl măsurau pe Genu care era mai solid decât Relu. Era ea şefa. Până nu a dat ea okeiul, au stat toţi patru în picioare, frământând praful, fumând. După un sfert de oră, cheala s-a decis şi a cerut mai multe pături, lângă pepeni. Câte un pepene şi-a dat drumul din grămadă, când laviţele au început să se mişte din încheieturi. Până spre dimineaţă, s-au strâns vreo douăzeci. Unora le crăpase coaja de prea copţi ce erau, miezul gălbui-verzui se scurse dinăuntru afară, cu sâmburi cu tot. Moşul a venit înainte de cinci cu un ibric de cafea, l-a pus la mijloc, pe jos, sub felinar. A stins felinarul din tavan, a ales pepenii sparţi de cei buni, i-a aşezat pe cei buni în grămadă şi a ieşit. Câinii care au intrat după el mârâiau, neştiind dacă să latre ori nu, înghiţindu-şi mârâitul în scheunături nervoase, ciulindu-şi urechile după zgomotul care îi nelinişise în cursul nopţii. Marş, a zis, nurlia, care peste noapte nu fusese saşie. Îşi ţinuse ochii închişi şi globii mari şi bulbucaţi, i-au zvâcnit tot timpul, să iasă afară, din orbite, dar au rămas cuminţi, sub pleoape. Spre dimineaţa, când fetele i-au schimbat iar pe Relu cu Genu, şi apoi invers, pe Genu cu Relu, ochiul saşiu al nurliei i-a privit pe amândoi, hazliu şi dezorientat. Bine, gata, hai, că ne-am înţeles, a spus cheala, ridicându-se să se servească prima din ibric. Şi spre câinii cei leneşi, hai, marş.

Nu au renunţat la valea din pădure, chiar dacă mergeau tot mai rar, rămânând la şopron, spre bucuria bătrânului. Dormeau tot mai mult, lângă pepenii calzi şi parfumaţi. Din pricina secetei, valea a scăzut într-un firicel leneş, mâlos. Malurile s-au ridicat, s-au deschis ca nişte fălci groteşti încercând să prindă noaptea, cu luna ei, cu tot. Bine că l-am văzut pe cerb când era apă doldora, zise Genu. Da, spuse Relu, uitându-se din şopron cum se schimba peisajul în zori. Linia dealurilor era la fel de verde, dar din loc în loc apăruseră mici zimţi roşiatici. Fetele au fost de treabă, punctuale, dar apoi s-au răzgândit, nu au mai venit. Băieţilor li s-au terminat toţi banii, iar damele nu doreau, fireşte, pe sâmburii din pepeni.

*

Au jucat jocul cu busola până spre toamnă, până la primul val de ploi reci. Într-o dimineaţă, vara se duse. Au văzut-o în toată gloria ei diafană. Era deja mijlocul lui septembrie. Cerul era înalt, nestăpânit de înalt, cerul era doar înălţime. Ziua s-a strecurat goală, printre cortine de soare şi perdele de umbră. S-au oprit cu plutonul, pe marginea unui câmp cu napi. Altădată, acolo se prestau munci agricole, dar acum nu se mai presta niciuna, le-a spus ofiţerul. Alta era strategia. După amiază, trecând în coloană prin centrul orăşelului plin de funigei şi de eleve zvelte, i-a lovit mirosul frunzelor moarte din parc. O vară ca aceea, nu se va mai întâmpla curând, şi-au spus Relu şi Genu. Dar vara nu plecă de tot, decât atunci când şi-au spus că o vară ca şi aceea nu va mai fi. Sfârşitul a avut loc chiar atunci, ca o împlinire ce consumase un interval lung, prea lung, şi deodată nu a mai fost nevoie de nicio secundă în plus. Au fost bucuroşi că nu pierduseră nimic din întregul verii ce nu mai era, şi asta i-a apropiat şi mai mult. I-a făcut mai prieteni. Deşi erau demult prieteni, dar, fără să ştie. Prietenia lor s-a reaprins din memoria verii, din obişnuinţă aspră, masculină de a fi camarazi, din jocul cu busola. Aveau impresia că prietenia lor fusese reînnoită de cineva care-i însoţise nevăzut, păzindu-i pe durata verii, şi acum îi lăsa pe seama lor. Dar lor nu le prea păsa, contaseră doar pe gratuitatea jocului. Au abandonat ideea despre acel cineva, mulţumindu-se să o semnaleze rareori, din când în când, doar pentru a-şi aminti că ideea a existat. Ideea a continuat să existe, dar fără acel cineva. Şi s-au simţit, deodată, bogaţi. Şi au rămas aşa, multă vreme.



Jurnal
(continuare)

7.XI.1988

Sculat la 5. Întorsura. La întoarcere am spus bancuri (plictisitor, în fond, redundant).

Romi: „poveşti grele” (expresia îi aparţine), despre un brazilian „meseriaş” care era posedat, din cînd în cînd, de spiritul unui doctor neamţ mort în primul război mondial, şi care făcea „cu un briceag”, operaţii la fix, inclusiv pe cornee. Unuia, cu un deget cangrenat, i l-a lucrat de i l-a făcut „de n-a mai rămas nici o urmă!” Eu „şi nici o falangă!”. Poantă rară la subsemnatul, tratată ca atare aici. (Şi pentru „Utopia”). Naiba să-l ia de roman că nu mai demarează!

*

De fapt, răul cel mare e laşitatea noastră funciară, bovarismul politic, acel mod de a aştepta să facă altii ceea ce ar trebui să faci tu însuţi. Şi nesfîrşitei şmecherii naţionale, acea jalnică „înţelepciune” de viaţă „orientală”, ideologia dominantă/generatoare de lumea a treia. Nastratin Hogea – un penibil (chiar dacă simpatic uneori – doar prin contrast cu tipi mai jalnici decît el, dacă mă gîndesc bine).

Întrebare: cu ce-s mai bun decît ceilalţi? (Pe hîrtie, în intimitate, orice poltron intelectual poate produce – şi produce – tot soiul de „minima moralia”. Ei şi!?)

8.XI

Nu pot scăpa de presiunile din jur: întreruperi repetate de curent, nervozitatea revendicativă permanentă a Taniei, dezordinea ei – exasperante – şi prostia colegilor. O agresiune permanentă, căreia nu mai ştiu cum să-i răspund; nici „răutatea” mea jucată nu ajută la nimic. Mă opresc aici, idioţii ăştia opresc din trei în trei minute lumina.

*

Să încerc, în poezie, un manierism „negru”, combinînd porno, chi..., şi expresionisme „exasperate”. Ceva la antipodul „normalităţii” – să văd unde ajung.

*

„Are motoraş la vagin”

9.XI

Bineînţeles că nici azi, pînă la 12, nu am putut scrie nimic. Am stat două ore la coadă la raţie la cartofi, apoi era prea frig în cameră...marele talent al acestei societăţi e să te futã încontinuu, din toate părţile. Mi-a venit să urlu cînd am văzut feţele (şi hainele) celor de la coadă: degradate, îmbătrînite, animalizate cumva (iar hainele...nişte mizerii, unii arătau ca nişte cerşetori) – ce mai poţi aştepta de la viaţă? Pe distanţa între utopia în care-am fost crescut – şi în care-am crezut – şi ceea ce văd. Şi simt. (Mă întreb cum şi cît o să mai rezistăm la regimul ăsta sinistru de exterminare). Şi literatura?

*

Aflu – adineaori au trecut pe la mine Oltea şi Lelia, să cumpere haine (n-au cumpărat!) – că iubitul meu director, cel atît de principial, a furat cîteva maşini de porumb de pe cîmp, cînd a fost cu elevii la cules. De reţinut, eventual pentru „Utopia”.

*

Banc: „Ştii că, mai nou, locurile de veci se plătesc în dolari?”

„....?....”

„Fiindcă e vorba de plecarea definitivă în lumea cealaltă”

Nu mă mai pot aduna să scriu. O ostilitate surdă a Taniei, senzaţia de sfîrşeală fizică şi lipsa unei minime „motivaţii” exterioare. Deşi, pentru un scriitor autentic, astea nu ar trebui să fie decisive. Dar sînt. Aşadar...

10.XI

Formaţie de muzică uşoară sud-americană „Los labagistos”. Fost la cenaclu, la studenţi. Dureri de ficat.

14.XI

Celebru, în mediul C.F.R., un controlor din Ciulniţa şi-a amendat cu forme în regulă, propria nevastă legitimă.
„Testare
De ovare”

probabil 18.XI

Două zile, infernale (?!), de şcoală. Apoi, ieri, miercuri mi s-a făcut foarte rău, am zăcut semiconştient, cu coşmare groaznice (între altele, am căzut din pat, m-am lovit la cap, mi-am muşcat limba – dar nu mai îmi amintesc nimic). Probabil fierea, probabil lipsa gravă de calciu. Toate proiectele au fost amînate, inclusiv cele literare.

Au fost Andrei (întors de la Cluj) şi Petrică. Plăcutele conversaţii inutile. O societate blocată, în aşteptare.

realmente 18.XI (ieri a fost 17)

Leşinat în continuare. Poante de-ale lui Mircea Ţicudean:

„Abuzel Poponeanu” şi „Clitorella Falluci”

19.XI ,88

Zile de trecere. Nici măcar nu mai pot spune că aştept: pentru asta trebuie un minimum de energie. Redus la un punct, un animal vegetînd. Blocaj cvasigeneral al societăţii. Singurele care funcţionează sînt interdicţiile. Deruta fiind generală, majoritatea se cramponează de norme, habitudini, valori din trecut(ul imediat), care nu mai sînt valabile, dar obişnuinţa şi spaima de nou (şi haos) le face să pară că funcţionează. Nu ştiu cum pare lumea asta văzută de la 18 ani. Probabil că „trasarea” socială e, pentru ei, mult mai clară; implicită, normală, nici măcar nu se mai întreabă asupra ei – „chestiunea” fiind – pînă la urmă – cel mai grav delict de „fluierat în biserică”. Generaţia mea riscă să fie prinsă în cleşte de mentalitatea feudală, oarbă, premodernă a celor de dinaintea noastră, aliată cu cea identică (în fond) a celor de după noi. Feudală e mult spus, asta ar presupune o minimă fidelitate în timp – cinic – conjuncturală, de am scos din mediul lui, trăitor într-un mediu de al cărui destin nu-i mai pasă, ar fi mai bine spus.

Ce pot să spun despre „băieţii” mei: excesivi de egoişti; destructuraţi; trăind în „prezent”; în fond, disperaţi. Şi – iar – ei nu-s cei mai răi (dovadă că au, din cînd în cînd, nevoie de mine).
De la Andrei: „i-a pus-o”, pentru „a posedat-o”

1.XII

Cati Tutufei, nume de poetă veleitară, participantă la concursuri interjudeţene.

7.XII

Casnic. O zi întreagă gospodină (Tania fiind plecată la Bucureşti). Mizerie şi incertitudine, în aşa fel încît nici nu mă mai pot preocupa de cele intelectuale. Problema e: văicăreala ajută la scrierea operei? Răspunsul îl ştie orice imbecil. Sînt pur şi simplu ghinionist? Am nimerit o ţară şi un timp nepropice?

Între timp, puţoii mei au năvălit peste mine, cerînd apă şi mîncare. M-am executat (cu care ocazie am mîncat iar şi eu). Ce geniu mai sînt?

La radio, prin filme (video) se freacă milioane de cuvinte, imagini, poziţii, mii de poziţii (şi sexuale, dar şi intelectuale, ideologice etc.)...De nu mai ştii ce să faci, pe unde s-o apuci, ce să mai înţelegi. Cum să-ţi găseşti un „locşor”, să fii „tu însuţi” (dacă există aşa ceva)? Ce să le spui celorlalţi? Ceva cu adevărat substanţial, ca să-i „ajute”? Vax! Vax! Vax!

Ascult Jimmy Hendrix la „Vocea Americii” şi-mi amintesc – vag, ca şi cum ar fi altă lume, i-ar fi trăit un străin – de anii ,60. „Registrul”: un substitut. Dar, cum trăim mai ales din substitute, jurnalele au ajuns chiar să fie citite cu interes şi de alţii, să devină literatură. Deşi – în principiu – n-ar avea ce căuta în literatură, care e domeniul expresiei semnificative, al întîlnirii în maximum de „expresie” şi adecvare a expresiei între oameni. Jurnalul e ca o „labă” în locul unui act sexual (viciu solitar şi el, dealtfel). Oscialţii, amănunte care nu duc nicăieri, presiune excesivă a contextului, paranoie „comună” (a scrie, presupunînd că ceea ce ţi se întîmplă şi gîndeşti e important în absolut), prezumţie de utilitate publică, etc. Adevăratele personalităţi nu ţin (n-ar trebui să ţină) jurnale. Jurnalul lor e opera însăşi (nu doar literară).

În loc să scriu la roman, o tot frec aicea.

*

Pentru „Utopia”: cei doi conducînd-o pe L. seara la tren, spre toamnă, ea plecînd la Bucureşti să se întîlnească cu proaspătul amorez, cunoscut la Neptun, în vară. Atmosfera: cald încă, miresmele munţilor, sentimentul de fraternitate cu o femeie care-ar fi putut fi iubita oricăruia dintre cei doi – ea iradiind fericirea femeii care iubeşte, a unei femei sănătoase şi simple, virgină şi virtuoasă, deşi nu habotnică.

Luptătorul „Taică-meu mi-a zis cînd m-o dat la şcoală, no, băiatul tatii, dacă mă faci de ruşine prin lume, să nu te mai întorci la casa mea. Şi nu m-am mai întors”.

Al. CISTELECAN



Ultima muză

(Domnița Gherghinescu-Vania)

Mari (dar nu şi dramatice, măcar pentru că nu s-au lăsat cu morți) seisme şi ravagii senzuale a produs în literele române interbelice frumoasa Domnița Gherghinescu-Vania, soața poetului şi juristului (mai degrabă invers) D. Gherghinescu-Vania. Ultima muză funcțională din poezia română (un fel de taifun senzual, cu un *sex appeal* paroxistic), Domnița a frînt inimi şi suflete şi la rînd şi de-a valma, împrăştiind peste tot şi peste toți, fie mai tineri, fie mai bătrîiori, o fascinație iradiantă[1] şi o seducție fatală şi ineluctabilă. Cum muzele, după cum se ştie, nu scriu (şi bine fac, întrucît atunci cînd nu se pot abține o dau, de regulă, în bară), nici Domnița nu s-a aventurat în literatura propriu-zisă, dar toată lumea e de acord că ar fi putut-o face cu succes (nu numai cu grație). Zaharia Stancu, bunăoară, e ferm convins că „Domnița a fost, într-adevăr, o scriitoare foarte talentată."[2] Şi mai convins era Şerban Cioculescu, pentru care, în *Cartea pierdută*, „se relevă" „un mare talent literar" şi care „n-a/m/ mai întîlnit în tot scrisul nostru o asemenea putere de eliberare de sub gheara bolii şi a morții, care o pîndea de multă vreme, o asemenea forță spirituală, tradusă prin toată gama ironiei transcendente."[3] Şi Cioculescu şi Zaharia Stancu erau din grupul privilegiaților asupra cărora se răsfrîngeau şi se revărsau (deşi nu ştiu cît de generos) grațiile şi magia Domniței, alături, de altfel, de un întreg alai (impresionant numaidecît, deşi poate că Mihai Gafița exagerează puțin cînd zice că „a trecut pe acolo o întreagă istorie a literaturii contemporane româneşti").[4] Simona Cioculescu dă o „listă scurtă" (dar destul de lungă şi aşa; şi mai ales selectă) de adoratori (în grade diferite, desigur) ai Domniței, înşirîndu-i pe Arghezi, Blaga, Enescu, Nae Ionescu, Corneliu Baba, Ionel Teodoreanu, Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu, Ion Vlasiu, MRP, Ion Chinezu, V. Papilian (acesta în dispută directă cu Blaga)[5], Virgil Gheorghiu, Petru Comarnescu „şi alții," „cu toții fascinați sau cel puțin impresionați de Egeria" braşoveană şi care au făcut, care cu ce succes a avut norocul, „pelerinajul la Domnița".[6] Nu toți au fost norocoşi, întrucît Domnița ştia să aleagă şi să ierarhizeze (iar între aleşi, fireşte, Arghezi, Nae Ionescu şi Blaga în primul rînd), nu doar să încurajeze şi să sperie cu entuziasmul irepresibil al propriei feminități. Fireşte că farmecele ei au mers mai mult pe încurajare, dar au fost şi oameni speriați de feminitatea stihială a Domniței. Şi nu oameni sperioşi din orice şi mai nimic sau oameni cu inhibiții şi timidități, ci – de pildă – un adevărat (şi experimentat) satir cum era Ion Vlasiu, care recunoaşte - ce-i drept, mai la bătrînețe - că „forța ei seductivă m-a speriat, cîndva, de mult,"[7] aşa că şi-a luat binişor tălpăşița. Nu toată lumea o ştergea însă englezeşte din fața Domniței, căci unii alegeau martiriul de amor, cum face prietenul lui Vlasiu – B. – care "a iubit-o ca un sclav" şi de care sculptorului îi „era milă", deşi omul „se simțea răsplătit"[8] fie şi doar cu apropierea de Domnița. Milă-i era lui Vlasiu mai ales de Vania, „pe care Domnița (muza geniilor) l-a chinuit toată viața" şi pe care-l „chinuie şi după moarte"[9] (Vlasiu, la comanda lui Vania, îi face monumentul funerar). Totuşi, Vlasiu n-o vorbeşte rău şi admite că „Domnița n-a fost pentru nimeni distrugătoare", victimele ei salvîndu-se cumva („Blaga s-a eliberat, Arghezi a iubit-o platonic;" oare?!), în afară, desigur, de Vania. Judele trebuie să fi fost însă om tare înțelegător (şi tare iubitor, după normele riguros paulinice), un fel Ştefan Micle reeditat. Deşi nu nerecompensat, căci, zice Grigore Cojan, „cu toate *trădările* ei grațioase de-a lungul anilor, l-a iubit toată viața."[10] Se vede că era polivalentă eminent (şi poate uşor nimfomană). Altminteri, e silit şi Cojan să admită că „era greu să te sustragi farmecului ei."[11] De fapt, nu s-a sustras nimeni, deoarece Domnița face victime încă din tinerețe şi o ține în acelaşi ritm al seducției galopante şi generale toată viața (care n-a fost lungă, ci doar atîta cîtă trebuia pentru ca farmecele ei să fie mereu „inconturnabile"; s-a născut în 1908 şi a murit în 1969)[12]. Că aceste farmece au rămas active şi eficiente şi peste ani, ne-o spune chiar un prelat (ce-i drept, un fel de prelat-haiduc în tinerețe), care o cunoaşte acasă la Arghezi şi constată că „la vîrsta ei de atunci, nu-şi pierduse nici unul din atributele legendei, sugerînd imaginea a ceea ce trebuie să fi fost femeia Salonului Francez din epoca Iluminismului."[13] S-ar zice, după ce spun cei care-au cunoscut-o mai bine, că proiectul ei existențial era chiar acela de a accede la ultimul post de muză, înainte ca acesta să fie şters din nomenclatorul de funcții creative. Vlasiu e foarte convins de asta şi o spune pe şleau: „ea voia să fie o muză în văzul lumii şi a reuşit în viață şi chiar postmortem."[14] O muză destul de incitantă (de nu chiar prea), pe care Vlasiu o vede „voluptuoasă" şi „cu elanuri spirituale orientale;"[15] ca temperament i se pare un amestec de „Madame Bovary" şi „Mimi a lui Henri Murger".[16] Poate, deşi mă tem că Vlasiu e aici uşor malițios. Pînă să ajungă însă amfitrioana seducătoare (şi de-o „mondenitate magnetică")[17] a tuturor artiştilor care-au văzut-o, Domnița n-a avut parte de o viață chiar de răsfăț. Era, de fapt, orfană (o chema Domnica Mocanu) şi bolnavă, încă de mică, de tuberculoză. În sanatoriul de tuberculoşi de la Gioagiu (unde petrecuse deja doi ani) o întîlneşte, în 1928, Ecaterina Săndulescu (care o cunoscuse de elevă, pe cînd Ecaterina era profesoară suplinitoare la Şcoala Protopopul Tudor din Bucureşti), internată acolo (pe cînd avea abia 15 ani) de directoarea şcolii, femeie de treabă „care, deşi avea doi copii, a întreținut-o, a înzestrat-o şi a ajutat-o să se căsătorească".[18]

Cu Vania, fireşte (cu zece ani mai mare decît Domniţa), ajuns şi el la Gioagiu şi plecat după un an, în culmea fericirii, la braţ cu „Domniţa lui" ca nevastă.[19] Kati e destul de răutăcioasă cu Domniţa (pe bun motiv, de altfel: şi ea a încercat să-l persuadeze pe Blaga – tocmai cînd acesta suferea de febra Domniţei –, dar n-a reuşit decît să-l isterizeze), dar şi ea e nevoită să-i admită măcar frumuseţea (căci în rest nu prea are vorbe bune): „condusă nu numai de un instinct infailibil de femeie, cît mai ales de zeul ei protector, Gherghinescu-Vania, această femeie cu cap frumos, inteligentă, îndrăzneaţă şi ambiţioasă, care îşi crease ad-hoc faima de animatoare a cercurilor literare braşovene, vreme de o jumătate de veac, s-a aşezat în lumina cea mai nediscutată a literaturii din Ţara Bîrsei."[20] Dacă ar fi fost numai de-acolo! În realitate, celebritatea specială a Domniţei era (destul de) naţională şi făcută de oameni în stare să creeze faima unei femei (Arghezi, Blaga, Nae ş.a.) – şi nu orice faimă! Kati era cam frustrată (şi literar, nu doar altfel), aşa că răutăţile i se pot trece, mai ales că şi ea zice, în final, că Domniţa „reabilitează în era noastră mitul romantismului întîrziat al marilor iubiri".[21] Mari – nu ştiu; însă faimoase, multe şi notorii - sigur. Ce-i drept, Vania îi face imediat Domniţei salon şi-i place s-o vadă tronînd peste provinciali şi oaspeţi de capitală deopotrivă. Ca jude în Tîrgu Mureş (cîţiva ani, pînă se mută la Braşov) – şi ca să-i deschidă Domniţei mai mari cercuri admirative – se străduie să facă şezători cu lume bună, precum şi alte evenimente de pus Domniţa în valoare. La o astfel de şezătoare (din 29 aprilie 1934, după cum consemnează Corneliu Albu în *Societatea de mîine*),[22] Domniţa se şi alege cu omagiile - galante mereu - ale lui Cincinat Pavelescu, cel care „constatînd marea pasiune ce exista între cei doi soţi", îi închină următoarea epigramă: „Marea voastră pasiune/ O-nţeleg şi o aprob,/ Însă n-am văzut domniţă/ Stăpînind un singur rob".[23] Nici nu era cazul, fireşte, pentru că Domniţa avea robi destui (şi va înregimenta şi mai mulţi la Braşov). Netea era şi el (dar mai la coadă) admirator de Domniţă (la rîndul ei „mare admiratoare a lui Verlaine"), pe care o desenează cu entuziasm imnic atunci cînd îşi aminteşte de „reuniunile" pe care le „prezida": „Cu un profil marmoreean, de o simetrie şi gingăşie ateniană şi înzestrată totodată cu o mare fineţe, Domniţa /…/ prezida aceste reuniuni cu o distincţie într-adevăr aristocratică."[24] Nu-i a se mira, căci Domniţa „umplea preajma cu o prezenţă feminină, cu tot ce implica aceasta, de la solicitarea ţinutei la omagiu şi alint" şi avea „vocaţie" de „amfitrioană", „structura ei intimă" fiind „prin excelenţă şi integral poetică".[25] Aşa stînd treaba, toate devin de înţeles; e vorba, ce mai încoa-încolo, de „o doamnă a cărei trecere pe pămînt nu poate decît să ne tulbure."[26] Chiar şi după ce a trecut.

Fireşte că Domniţei îi mai şi plăcea să se laude (măcar către prieteni) cu marile trofee. Cum face cu „trofeul Blaga", într-o scrisoare către Ştefan Baciu: „Dragă Ştefane, am Blaga, am vlaga!"[27] (oare-n ce sens?... ce-i drept, Grigurcu îl dă pe Blaga ca pe un Don Juan de tip nordic…).[28] În orice caz, dacă o avea într-adevăr (dar presupun că ştia ce avea), înseamnă că Simona Cioculescu n-are dreptate cînd vorbeşte de „lipsa pasiunii carnale" între Blaga şi Domniţa.[29] „Fenomenul Domniţa", cum îi zice Simona Cioculescu - şi pe care-l aseamănă cu cele provocate de Bettina von Arnim şi Marta Bibescu -, îi incita pe admiratori – „conştient sau nu", deci fatalmente – „să intre în spaţiul potenţial al misterului şi al revelaţiilor decisive" (şi cine n-ar vrea să ajungă acolo?!), pe cînd ea „simţea" doar „nevoia de a se dărui spiritual, de a fermeca, de a stimula creaţia"[30] (Simona Cioculescu o prea „spiritualizează;" mai că o lasă fără trup, deşi Domniţa excela în materie). Blaga, însă, n-a intrat doar în „spaţiul potenţial" de care vorbeşte Simona Cioculescu, ci s-a aruncat abrupt în spaţiul real al farmecelor Domniţei (şi n-o fi fost singurul, dar epistolarul Blaga-Domniţa e o cronică destul de amănunţită faţă cu altele). Şi încă cu ce viteză şi impetuozitate! Practic dă buzna acolo deja din primele scrisori (toate – şi ale lui, şi ale ei – frumoase, decente, chiar dacă electrizate; şi fără Momoţei şi Tropoţei), ameninţînd că, de „n-am fi siliţi să scriem deschis" (dar, din păcate, scrisorile erau cam deschise; şi Cornelia şi Vania le vedeau – sau le puteau vedea, ceea ce înseamnă că le vedeau), Domniţa s-ar trezi „cu o declaraţie de dragoste cum n-ai mai auzit în viaţa ta. /…/ Prea iai lumea cu aruncătoare de flăcări!"[31] O lua, într-adevăr (deşi pare cam durdulie în fotografia din *Cartea pierdută*), aşa că Blaga nici nu mai umblă după stingătoare; ba din contră, se aprinde vîlvătaie şi s-ar deda numaidecît la giumbuşlucuri de adolescent (asta-i normal, toţi îndrăgostiţii se infantilizează), venindu-i „să umble în mîini" numai cînd se gîndeşte la Domniţa.[32] Nu umblă însă decît „prin poiana Arcadiei"[33] (nu-i rău nici pe-acolo), ţinîndu-se după "zeiţa olimpică şi păduratică"[34] şi oftînd din rărunchi la fiecare pauză epistolară: „ce mult e de cînd nu ţi-am mai scris!"[35] (într-adevăr, mai că se făceau două săptămîni). Cu toată cenzura, avînturile se dau pe faţă tot mai clar şi după ce-i spune că ar săruta-o „întîia oară în viaţă" (eu unul n-aş crede; probabil voia să-i îmbrobodească pe Vania şi Cornelia) – „ceea ce mă tentează /…/ de cînd te zării întîia oară"[36] (mai lipsea să adauge „pentru prima dată"!) -, brusc se gîndeşte „mult la gura şi la dinţii tăi"![37] (dacă s-a ajuns la dinţi, înseamnă că s-a ajuns departe de tot). E atît de prezentă „această Domniţă", cu darul ei „de a contamina de poezie, cum nu este al doilea"[38] (dar au mai fost şi vor mai fi cîteva), încît are impresia că atunci cînd scrie poezii îi scrie direct ei („parcă ţi-aş scrie ţie!").[39] Nici ea, chiar dacă mai reţinută şi jucînd la eschivă[40], nu-l slăbeşte; ba din contră, plusează la şantaj diafan absolut: „Tu rămîi singura mea lumină frumoasă"![41] Fireşte că pe blîndul Vania Blaga-l adoarme cu vorbe de ameţit veleitarii, mutînd-o pe Domniţa în transcendenţă şi numind-o „Domniţa spiritului românesc"[42] iar pe el aducîndu-l în situaţia de a nu mai avea ce replica la asemenea imnuri: „ce sunt poeziile noastre în comparaţie cu Poezia absolută"[43] care era Domniţa, o poezie „ce s-a-ntrupat pe pămînt, din duh şi materie, în casa din strada Crişan 16".[44] Pe Cornelia (păţită) n-o duce însă de nas, numai că are noroc (pentru ipostaza lui donjuanescă şi faunescă) de o adevărată *lady* tolerantă, care-i dă voie la „orice", „cu o singură condiţie: poeziile să fie frumoase".[45] (Fireşte că Blaga o apreciază pentru că-i aşa suflet bun şi o chiar laudă către Domniţa pentru că i-a acordat o aşa slobozenie, sugerîndu-i să şi-o obţină şi ea). Merge totul ca pe roate (vreme de opt

ani, de prin 1941 pînă prin 1948) cînd, fără preaviz, idila se curmă brusc. Poate din motivele sugerate de Blaga în *Luntrea lui Caron*,[46] cînd şi-o fi dat seama că e doar unul dintr-un alai mare şi că defilează simultan cu alţi adoratori (dintre care unii nu erau acolo chiar din motive de artă). (Poeziile – vreo şase aş zice eu, deşi se contează în general doar pe trei - i-au ieşit însă bine, a fost mulţumită şi Cornelia; dar tuturor le-au ieşit bine poeziile „Domniţei", de la Arghezi pînă la Virgil Gheorghiu, cu *Plecarea* lui *din Venusburg*, ceea ce demonstrează că era cu adevărat o muză; oricum, mai degrabă o muză decît o iubită).

Cartea pierdută e încropită de Vania din „extrase din scrisori", în principal, dar şi din alte feluri de însemnări, puse de el cronologic.[47] Sigur că sunt alese după un criteriu care-l privilegiază pe Vania, căci multe din aceste aproape poeme în proză fac referire la el – cu tandreţe, de nu cu mai mult. Cum e cel de deschidere: „Am intrat într-o nouă primăvară a inimii, cînd despărţirea e suferinţă./ Aseară, pe terasă, cu o lună foarte romantică în ochi, îmi imaginam cum ţi-o fi în casa noastră, singur… Şi m-am cutremurat". Cînd înseamnă despre sine, Domniţa se impresionează rezolut: „Nu pot pricepe focul cu care mi-am consumat eu viaţa, pusă mereu în slujba altora./ Ce fel de suflet am avut, Doamne!". Bun de tot, după propriile impresii: suflet de generozitate, de sacrificii (ambele concepte foarte relative, pe care oricine şi le poate potrivi). Aşa cum sînt dispuse, însemnările pot da impresia unui fel de „jurnal"[48] de notaţii cotidiene, reflecţii şi impresii[49] (d-aia şi face Vania precizarea că nu-i un *jurnal*), destule din ele întocmite poematic, în genul acesteia: „Dumnezeu era ostenit. Sta cu mîinile încrucişate pe genunchi şi privea în jur./ Făcuse atîtea lucruri frumoase, dar ce îl mulţumea mai mult era că într-o clipă, cînd toate îi produceau bucurie, crease fericirea./ El nu ştia ce este; nu avea culoare, nu avea sunet…". Boala e, fireşte, un argument mereu în revenire, dar şi dragostea, într-o aforistică uşor înflorită şi vădit trasă din experienţă: „Uneori mi se pare că dragostea e ca zăpada: atîta vreme cît calci uşor – e frumos. Dar cum pui piciorul apăsat, adînc, totul ţi se preface sub paşi, în noroi…". Desigur că ei îi plăcea să calce cît mai uşor. În cele din urmă, însemnările se aşează într-un fel de jurnal de boală (care are ceva din ce zicea Cioculescu, dar nu chiar cum zice), dar se prea poate ca Domniţa, de-şi punea în gînd, să fi putut fi scriitoare (nu numai bună traducătoare). Aşa însă e doar o poetă posibilă. Dar ce contează pentru cineva care, fie şi puţină vreme, a fost "Poezia absolută"?!

Note:

Zigu Ornea zice că avea chiar o „personalitate iradiantă" şi că era, ca femeie, „pururi graţioasă şi libertină" (*România literară,* nr. 46/1995).

[2] Domniţa Gherghinescu-Vania, *Cartea pierdută,* cu prezentări şi postfaţă semnate de Zaharia Stancu, Şerban Cioculescu, D. Gherghinescu-Vania şi Mihai Gafiţa, Editura Cartea Românească, Bucureşti, /f.a./ /1973/, p. 5.

[3] Idem, p. 9. (Şi Simona Cioculescu, în prefaţa la *Domniţa nebănuitelor trepte*, p. 8, zice că avea „un puternic temperament artistic, reprimat."

[4] Idem, p. 14.

[5]Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi. De dincolo de ape,* Prefaţă de Dan C. Mihăilescu, Cronologie de Ştefan Iloaie, Editura Polirom, Iaşi, 2009, p. 123. Anania îl întîlneşte pe Blaga în casa Eugeniei Mureşan (cea care se străduia să ia locul Domniţei în inima lui Blaga – şi a şi reuşit o vreme) şi evocă „rănile unei rivalităţi mai vechi, de tinereţe, a celor doi, asupra unei femei cu haruri de frumuseţe, cultură, inteligenţă, talent şi distincţie, care însă, pînă la urmă, a preferat să se mărite cu un judecător obscur şi poet mediocru din Braşov." Era măritată însă cînd cei doi se disputau.

[6] Lucian Blaga, Domniţa Gherghinescu-Vania, *Domniţa nebănuitelor trepte,* Epistolar, Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Simona Cioculescu, Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 1995, (*Domniţa şi Poetul,* p. 5).

[7] Ion Vlasiu, *Monolog asimetric,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1988, p. 105.

[8] Idem, ibidem.

[9] Ibidem. Şi Domniţei îi e cîteodată milă de el (amestecată, desigur, cu ceva vinovăţie), cum face în această însemnare din *Cartea pierdută*: „V., sărmanul, s-a chinuit cu mine ca un martir ce este. E un om sublim; din pricina virtuţilor lui, plîng aproape în fiecare zi…" (p. 97).

[10] Grigore Cojan, *Amintiri cu scriitori braşoveni,* Braşov, Editura Dealul Melcilor, 2000, p. 151.

[11] Idem, p. 154.

[12] Cf. *Dicţionarul general al literaturii române,* E-K, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 327 (articolul, bine documentat, aparţine Stănuţei Creţu).

[13] Valeriu Anania, *op. cit.,* p. 123.

[14] Ion Vlasiu, *op. cit.,* p. 106.

[15] Idem., p. 105.

[16] Ibidem, p. 106.

[17] Gheorghe Grigurcu, în *România literară,* nr. 20/2010.

[18] Ecaterina Săndulescu, *...din umbra umbrelor,* Editura Albatros, Bucureşti, 1981, p. 81.

[19] Idem, ibidem.

[20] Idem, p. 82.

[21] Ibidem.

[22] Nr. 4-5/1934.

[23] Cf. Vasile Netea, *Memorii,* Ediţie îngrijită, intrroducere şi indici de Dimitrie Poptămaş, Cuvînt înainte dr. Florin Bengean, Editura Nico, Tîrgu Mureş, 2010, p. 42.

[24] Idem, p. 43.

[25] Mihai Gafiţa, *op. cit.,* pp. 11, 12, 14.

[26] Sorin Titel, *Pasiunea lecturii,* Editura Facla, Timişoara, 1976, p. 114.

[27] Cf. Grigore Cojan, *op. cit.,* p. 154.

[28] Gheorghe Grigurcu, *op. cit.*

[29] Simona Cioculescu, *op. cit.,* p. 5. Şi nici Iulia Alexa nu mai trebuia să se-ntrebe dac-o fi fost „iubire" ori doar „înaltă prietenie intelectuală" între ei (*România literară,* nr. 36/2001).

[30] Idem, p. 8.

[31] Domniţa Gherghinescu-Vania, *Cartea pierdută,*ed. citată, p. 17.

[32] Idem, p. 49.

[33] Idem, p. 35.

[34] Idem, p. 60.

[35] Idem, p. 99.

[36] Idem, p. 115.

[37] Idem, p. 132.

[38] Idem, p. 20.

[39] Idem, p. 55.

[40] Sau, cum zice Gh. Grigurcu – „Muza era foarte bună profesionistă a… propriei meniri" (*România literară,* nr. 34/1996).

[41] Idem, p. 150.

[42] Idem, p. 71.

[43] Idem, p. 85.

[44] Idem, p. 133.

[45] Idem, p. 75.

[46] Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron.* Roman, Ediţie îngrijită şi stabilire text: Dorli Blaga şi Mircea Vasilescu, Notă asupra ediţiei Dorli Blaga, Postfaţă Mircea Vasilescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990, pp. 22-24.

[47] D. Gherghinescu-Vania, în *Cartea pierdută*, p. 8.

[48] Aşa i se pare şi lui Constantin Cubleşan, că însemnările „lasă impresia unui *jurnal intim*" (*Tribuna,* nr. 43/1973).

[49] Ele arată, zice M.N. Rusu, „spirit de observaţie, lirism confesiv şi concizie stilistică" (*Astra,* nr. 1/1982).

Călin CRĂCIUN



Despre poezia şi receptarea lui Kocsis Francisko

Volumul liliputan intitulat *Calea interiorității în poezia vizionară a lui Kocsis Francisko*, al lui Friedrich Michael (Editura Junimea, Iaşi, 2014), constituie, fie şi în formulă mai degrabă eseistică, o primă analiză dedicată exclusiv operei poetului târgu-mureşean, deschizând astfel o listă bibliografică – din care exclud acum numeroasele articole publicate prin revistele literare – despre care sunt convins că va fi în timp tot mai extinsă. Autorul aplică în mod exclusiv o critică impresionistă, empatică în totalitate, refuzând orice coliziune exegetică explicită, ba chiar orice raportare directă la vreo altă opinie. În lectura sa Kocsis Francisko e „unul dintre cei mai remarcabili poeți români contemporani" şi e plasat într-o serie privilegiată de poeți europeni, în care se regăsesc Rimbaud, Mallarmé, Ungaretti, Apollinaire, Trakl, Umberto Saba şi Salvatore Quasimodo. Totodată îi recunoaşte influențe din lirica japoneză şi chinezească, în special „tainele tehnicii extrem de rafinate a haiku-ului, la fel ca legătura, internă de astă dată, cu optzeciştii *Cenaclului de luni*, dar toate acestea apar ca ingrediente ale unui „produs *nou* şi *original*", căci poetul e „posesor atât al unei viziuni asupra naturii, cât şi al unui limbaj poetic propriu".

Din start Friedrich Michael ignoră viguroasa linie vizionară autohtonă din momentul actual şi odată cu aceasta toată critica literară ce-i plasează în fruntea ei pe Ion Mureşan şi Aurel Pantea, părând a-l considera pe Kocsis Francisko singurul ei reprezentant sau măcar singurul de talie europeană, depăşindu-i cu mult pe toți ceilalți: „De la un capăt la altul al operei sale, Kocsis scrie o poezie vizionară, sfidând parcă rătăcirea întru preajmă a congenerilor săi", reluând apoi ideea („E o poezie aceasta [a lui K.F. – n.n.] ce contrastează profund cu versificația mai puțin talentaților congeneri ai domniei-sale, autori, laolaltă, ai unei pseudopoetici cu implicații în cotidianul imediat, ce au abandonat programatic limbajul poetic corelativ viziunii, în favoarea celui colocvial, uzitat în comunicarea curentă, de zi cu zi, ori în scriiturile din gazete."). În atare condiții, cred că volumul mai degrabă îi dăunează poetului, modului în care este el receptat, mai bine zis. Kocsis Francisko merită cu siguranță un loc mai important decât i se recunoaşte până acum în receptarea românească (Singurul care l-a plasat răspicat în prima linie valorică a optzeciştilor este Dumitru Mureşan.). Dar recunoaşterea acestui fapt e eşuantă în lipsa unui suport analitic de amploare, a unui dialog fățiş, oricât de divergent, cu exegeza, dar poate chiar şi a unui discurs mai atent la sensibilitățile sau orgoliile comesenilor.

Dincolo de acestea, refugiat cu totul în propria relație cu opera, Friedrich Michael are destule observații pertinente, cum ar fi sesizarea unei laturi pe care o putem noi numi filosofică a poeziei lui Kocsis Francisko. El relevă viziunea poetului supra mişcării, pe care o leagă de una din mizele lui importante, şi anume de cea cognitivă („cel ce înțelege mişcarea, [*Sic!*] înțelege natura"), de meditația de factură ontologică (de care vorbea Cornel Moraru, alăturându-i seninătăți etice), inclusă inerent în poetica sa. Ajunge astfel la constatarea că, în ciuda interfaței blazate, derivate din trăirea coşmarului desacralizării lumii şi a conştientizării entropiei, poetul e, de fapt, un optimist ce caută salvarea în „parcurgerea căii interiorității", pentru a ajunge măcar în proximitatea divinului. Fără să-şi asume, exegetul intră în coliziune cu critica ce vede în poet un învins conştient, căruia nu-i mai rămâne decât refugiul, sceptic şi el, în morală şi în sentimentul compasiunii fără nici-o speranță. Cred că i-ar fi prins bine – şi demersului său interpretativ şi „imaginii" poetului deopotrivă – să iasă din limitele propriei impresii consultând încă o dată dosarul referințelor critice de la finalul volumului *Compendii de melancolie* (2013) al poetului sau măcar articolul lui Al. Cistelecan dedicat lui Kocsis Francisko în serialul intitulat „Dicționarul poeților mureşeni" din *Vatra* (nr. 12/2012), republicat şi în dosarul amintit. Cu atât mai mult cu cât se află în ambele surse o bibliografie completă (până la acea dată) şi, de asemeni, un inventar bine selectat al principalelor opinii critice. Spun aceasta întrucât o interpretare radical diferită, opusă de-a dreptul celorlalte nu poate fi formulată, fără să se expună hilarului cu atât mai mult cu cât nu-i este străină exaltarea ditirambică, lipsindu-i polemica, adică în absența confruntării argumentelor sau fără demontarea celor antagonice.

Ideea unui Kocsis Francisko optimist funciar nu cred că trebuie ignorată, deşi, pe bună dreptate, Al Cistelecan identifică în versurile sale „enunțul senin şi concis al unei depresii sceptice". Dar contemplarea calmă a propriei fragilități e doar punctul de pornire, starea de fapt înțeleasă şi asumată cu luciditate, ce îl determină să caute soluția, ieşirea din realitatea entropică sau depăşirea ei, găsind-o, fatalmente, în mijiri transcendente. Nu miră deci că însuşi Aurel Pantea, cel care se hrăneşte continuu din angoasă, intuia faptul că lirismul lui Kocsis nu se reduce la „pura şi nesfârşita lamentație", ci „În ritmurile lente ale acesteia se recunoaşte un luptător". De altfel, chiar poetul susține, fie şi cu tentă (auto)ironică: „Sunt optimist, nu dement –/aşa cred şi când par rupt/ cu totul de banala realitate,/ somnambulic vegetând/ ca stelele de mare/ într-un fel de apatie controlată,/ ca avionul pe pilot automat/.../ ca un alchimist priceput/ într-un melanj ezoteric,/ schimb după bunul plac/ trandafirul în sofism,/ ofer iluzii eclatante/ unui suflet aproape biruit/ de-nfricoşare –// sigur că nu-s

normal,/ sper şi-acum/ cu ne-ruşinare.” (*Ne-ruşinare*). Tocmai de aceea una din armele căutate obsesiv este cunoaşterea autentică, ce-l determină să folosească mereu un limbaj auster şi concis, chiar şi atunci când apelează parabolicul, în spatele căruia tronează seninătatea contemplației. Nu fuge din fața realității, fie interioară, fie exterioară, atunci când ea nu-i convine (mai mereu deci), nu se refugiază în peisaje estetiza(n)te, ci înțelege estetica tocmai ca modul ideal de cunoaştere a lumii aşa cum este, chiar dacă ştie preabine că e supus unui determinism ce-i refuză mereu un rest. Sensibilitatea lui e momeala cu care vrea să prindă o stare de grație în năvodul limbajului – iar când vorbim de stare de grație nu e de înțeles neapărat ceva din categoria beatitudinii, e vizată aici doar grația poetică, exprimarea artistică fie şi a disperării, angoasei, sentimentului damnării, zădărniciei... Poezia sa e o luptă cu limitele limbajului, o formulare a obsesiei anihilării treptate a inefabilului, ceea ce îi şi dă accentele expresioniste, despre care s-a mai vorbit, şi, uneori, tenta experimentală de sorginte avangardistă. Ca orice optimist, şi Kocsis Francisko e unul cvasimistic – o mistică poetică, desigur: „[...] ele, cuvintele, mă vor înlocui cum înlocuieşte/ sământa fructului pomul care l-a rodit –/ îți voi sta alături ca o umbră/ ce-n umbra ta s-a absorbit” (*Dedicație*). Ba chiar întreaga literatură (autentică), nu doar cea proprie, o concepe în aceeaşi grilă, ca o comunitate de spirite ce converg, la moment indefinibil, într-unul singur, atemporal şi *cunoscător*: „[...] cărțile mele au viață comunitară, dialoghează şi se lansează în dispute –/ şi când de atâtea vibrații încep să trosnească rafturile,/ le schimb locul:/ pe Borges îl duc în vizită la Platon,/ pe Montale la Blaga, pe Fowles/ îl las pentru tratament de o lună la Cehov,/ pe Ady îl duc la sanatoriul lui Mendes,/ pe Nichita la Bolyai, ca să învețe/ tainele geometriei virtuale,/ îi despart pe Kavafis şi Trakl/ şi-l las pe Szilágyi Domokos să admire/ ficțiunea numită Horace Cockery;// dinspre partea monştrilor sacri nu se aude nimic –/ ei au dobândit şi ultima învestitură,/ accesul la ilimitat şi atemporal,/ solitudinea deplină a cunoaşterii, ultima treaptă a expierii.// După ce le schimb locul, se face linişte./ Liniştea unei săli de lectură.” (*Camera*) Am putea chiar spune că poezia e religia lui, chiar în sensul propriu! Prin logosul „inspirat” poetul, de fapt, nu doar trăieşte cu voluptatea misticului creştin suferința, ci are un ascendent asupra ei. Dându-i acesteia expresie, o contemplă, în final, ca pe un corp inert, astfel că o ia sub control, se situează deja ascetic, prin disciplină interioară dobândită în timp, în afara ei, în haloul beatific al *poeziei*: „În vara admirabilă,/ un muşețel între liniile încinse de cale ferată/.../ cine naiba ar putea să-şi dea seama/ cât de mult semănăm,/.../ toată prejma a încremenit în aşteptarea/ creşterii împotriva locomotivei electrice,/ până va fi destul de mare/ pentru decapitare.// Apoi *voi* trăi în continuare.” (*Muşețelul*) De aici vine ostentația „scriiturii detaşate”, care nu mai poate fi decât firească, nicidecum improprie. Şi pentru că angoasa e o stare lăuntrică, o substanță lirică de maximă profunzime, prin formularea sau contemplarea ei (victorioasă) poetul îşi expiază straturile de superficialitate pentru accesul conştiinței la sinele autentic, cel aflat, prin mijloace indescifrabile, dacă nu în consubstanțialitate cu divinitatea (poetică!) măcar virtual în proximitatea ei. Nu miră atunci că putem vorbi şi de un psihologism pregnant în estetica sa, la fel ca de credința că de *marea taină*, a lumii şi a artei, ne apropiem doar pe „calea interiorității”, pe care n-o poate străbate decât creația literară, crez pe care Kocsis Francisko îl exprimă explicit în interviul ce încheie volumul semnat de Friedrich Michael: „Poezia este urma pe care o las eu în existență, urma pe care sunt capabil s-o las în lume. E mult, e puțin, n-am habar, dar un lucru e sigur: nu pot face altfel. Dar să nu se deducă de aici că poetul e un simplu instrument al unui spirit care se comunică, inspirația vine din interior, de la un eu modelat conştient şi disciplinat cu rigoare, el devine un performer al limbii, un stăpân al expresiei prin efort, un artizan, un adevărat meşteşugar; zeița îl inspiră, dar nu-i scrie textul, trebuie să-l facă singur, cum se pricepe. Aici ne deosebim, la priceperea cu care ne facem versul.”

Andreea POP



Omul care râde

Aşa cum motivează *Argumentul* semnat de autor, volumul *Literatura română... mură-n gură. Pseudoanalize literare la texte din manualele alternative ale claselor V-IX** nu reprezintă altceva decât o *addenda* la varianta apărută în 2010 la editura clujeană Dacia XXI, considerată o intervenție necesară pentru inițierea noilor liceeni în peisajul adesea încurcat al analizelor de text de tip clasic propuse de manualele şcolare. Consemnând cu răbdare şi interes toate peticile şi slăbiciunile ofertelor editoriale propuse pentru studiul orelor de literatura română la clasele V-IX, „fişele” lui Lucian Perța, structurate cronologic, se vor a fi un ajutor de nădejde în descifrarea şi înțelegerea operelor canonice. Că procedeul punerii în scenă a unui asemenea demers se sprijină pe fundamente prin excelență parodice nu surprinde pe nimeni, opțiune firească mai ales că e susținută printr-un „CV” impresionant în domeniu, în care principiul guvernant se pliază întotdeauna perfect pe artificiile burlescului: *Cât îi Maramureşu' / Nu-i poeți ca eu şi tu. Poeți maramureşeni din primul deceniu al secolului XXI*, parodii (Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010), *Vizita de dimineață – o panaramă a poeziei româneşti de la origini până în prezent* (Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2011), ori *Unde dai şi unde crapă... Pe marginea unor proverbe* (Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2013), pentru a aminti doar câteva titluri publicate în ultimii patru ani.

În bună măsură, grila de construcție a pseudoanalizelor respectă, aproape de fiecare dată, aceeaşi schemă de bază: unei scurte fraze de început în care autorului în cauză i se repartizează, pe măsura importanței şi a contribuției în cultura română, în

general, şi a participării la panopticul canonic, mai apoi, un loc în tabloul general al literaturii române, îi urmează „deconspirarea" strategiilor formale şi de conţinut ale manualului şcolar care îl propune, cu ce are el bun şi... mai puţin bun. Or, pe fondul situaţiei din urmă, placa se schimbă brusc, şi de la un ton (aparent!, căci ghiduşiile îşi scot „colţii" la fiecare pas) normal, egal, apar primele inflexiuni ale vocii din umbră, ale unui soi de profesor-actor care dirijează, în termenii unui limbaj simplu, (dar colorat şi pe alocuri neaoş) simfonia interpretativă; pornind de la textul lui Marin Sorescu, *La ce latră Grivei*, de pildă, recomandat pentru clasa a VI-a, elevilor li se cere următoarea sarcină: „Scrieţi un text în maniera celui studiat (proză rimată), în care să descrieţi, cu ajutorul imaginaţiei, o planetă necunoscută." Replica autorului nu se lasă aşteptată, într-o desfăşurare imaginativă exemplară: „Dacă printr-o întâmplare ciudată, că şi din acestea există, veţi ajunge vreodată într-o rachetă şi după ce veţi fi călătorit cu nesaţiu spre infinit în spaţiu, unde veţi fi văzut de toate, într-o bună zi se prea poate să vă iasă în calea bătută o planetă necunoscută. Desigur, imediat, de la distanţă, veţi lua măsurile de siguranţă şi veţi trage de-o manetă pentru aplanetizare, adică coborârea pe planetă. [...] Dintr-o statistică recentă rezultă că orice planetă cu aer are şi viaţă, aşa că următorul pas, regulamentul vă învaţă, o să-l faceţi pe sol. Intraţi-vă bine în rol şi rostiţi cu glasul tremurat-uşor, conştienţi de importanţa momentului, ceva esenţial pentru viitor, gen: «No, ni!... No, aşe!... No, amu!»" Demonstraţia continuă, marcând mai departe toate detaliile aferente unui asemenea „periplu".

Toată această epopee a *lucrului de prisos* face uz de o serie de tehnici specifice care încurajează proiectul parodic, proiect ce se vede astfel angajat într-o desfăşurare formală deosebită: analizele „operate" în acest volum seamănă cu un ghem încâlcit, în interiorul căruia procedeele se amestecă şi se concurează reciproc. Este vorba, în primul rând, de o nuanţă apăsat postmodernă a discursului pedagogic, prin inserţia unor denumiri din latină absolut gratuite, „presărate" din raţiuni ironice – „Să nu credeţi neapărat că mierla (din *Fântâna* lu Macedonski, *n.n.*) este o metaforă, ea poate fi pur şi simplu o pasăre (*Turdus merula*) cu care poetul pur şi simplu a vorbit fiindcă marii poeţi au avut şi au dintotdeauna harul de a cunoaşte limbile tuturor vieţuitoarelor" –, ori a unor fragmente din critică sau detalii biografice, atunci când se schiţează receptarea unui autor sau altul, care, indiferent de scopul cu care sunt introduse, dau impresia unei nevoi de a completa o informaţie şubredă – semn al „deformaţiei" profesionale. Există, mai apoi, o anumită înclinaţie enciclopedică în tratarea subiectului, şi ca tonalitate, pe alocuri (pe un fond parodic, desigur), dar mai ales în ceea ce priveşte modul în care este „disecată" legitatea fiecărui raţionament editorial şi a felului în care acesta este pus în practică – migălos, sistematic, analitic („S-o luăm metodic" / „Să luăm pentru început versul..." / „Iată, pentru exemplificare şi încheiere a fişei, câteva asemenea proverbe contemporane..."). Un astfel de „înveliş" cu pretenţii serioase, aproape academice, rămâne doar la stadiul de presupunere şi este rapid demolat, de cele mai multe ori, în favoarea alunecării pe panta pitorească a digresiunii. Este cazul lecţiei despre poezia „Ce te legeni...", de exemplu, în care sensurile metaforei sunt dezlegate pe temeiuri... ecologice: „Aproape totul în poezia eminesciană este metaforă, aşa că este mai mult decât plauzibil faptul că «păsările» care lasă codrul pustiit să nu fie rândunelele pur şi simplu. Spunând «rândunele», poetul de fapt ne-a dat cheia de descifrare a metaforei. Toată lumea ştie că rândunica (*Hirundo rustica*) nu are deloc de-a face cu pădurea, ea cuibăreşte în mediul urban sau rural, în prezenţa omului. Prezenţa omului! Iată descifrarea metaforei, omul lasă codrul pustiit! Din nou geniul profetic al poetului iasă la iveală. Desigur că şi în vremea sa (1850-1889) exploatarea lemnului era o ramură a economiei, dar de atunci şi până în zilele noastre, mai ales odată cu apariţia drujbei, ramura aceasta a tot crescut, ajungând astăzi să reprezinte principala sursă de îmbogăţire a românului. Codrul, din frate falnic ce a fost, a ajuns acum exact cum spune poetul: pustiit!" Şi nu sunt puţine rândurile în care un asemenea derapaj comico-ironic este îndreptat maliţios spre conaţionali; ba mai mult decât atât, în altă parte, Perţa „împleteşte" pastişa pe firele realului, rezultând din tot acest proces o critică subtilă, dar extrem de fidelă, a modelului politic autohton: atunci când elevilor de clasa a VII-a li se cere, în cadrul lecţiei despre textul lui Sadoveanu, *Iapa lui Vodă*, să discute pe marginea simţului umorului al domnitorului, autorul nu ezită să le vină în ajutor făcând o comparaţie cu „domnitorul" actual, punctând insistent asemănările dintre cei doi: „Amândoi umblă, mai mult sau mai puţin incognito, prin ţară, amândoi intră în discuţii, mai mult sau mai puţin principiale, cu oamenii de toate categoriile sociale. Apoi amândoi ştiu să râdă sănătos gustând o glumă, mai mult sau mai puţin bună, şi, în sfârşit, dar nu în ultimul rând, amândoi, mai mult sau mai puţin călăuziţi de principii, încearcă să facă dreptate." După un asemenea răspuns, elevii sunt încurajaţi, fireşte, la un „demonstrativ" şi „eliberator" hohot de râs - zgomotul de fundal cel mai caracteristic pentru volum.

Pe fondul bonom al acestuia, există şi anumite note serioase, care îi contrazic proiectul iniţial şi întăresc ideea că „adrisanţii" *Literaturii române mură-n gură...* nu trebuie căutaţi doar printre figurile aflate la pubertate, ci şi în rândul altor categorii de vârstă, căci de sub aparenta voioşie a pseudoexegezelor literare, iese la suprafaţă, din când în când, câte o antenă critică. Sub împunsătura acesteia, nu scapă nimic: deficienţele sistemului editorial ("[...] imediat după anul 1989, în ţara noastră apar peste 700 de edituri, care mai de care mai ingenioase, ieftine şi performante, care editează cam 300 de «cărticele» pe zi"), limba de lemn în interpretările canonului (Eminescu – „poet, prozator, publicist, aparţinând perioadei marilor clasici"), procesul de absolvire a cursurilor universitare prin „corespondenţă" şi a obţinerii diplomei „trimiţând poza şi banii", limbajul uneori neadaptat la nevoile elevilor al profesorilor, clişeele din compunerile şcolare, dezorganizarea sistemului manualelor şcolare alternative, ori, trecând într-un registru mai general, oportunismul (pentru exemplificarea căruia lecţia despre fabula *Boul şi viţelul* este extrem de binevenită) şi starea precară a mersului societăţii româneşti („Astăzi, un model precum cel oferit de părintele Trandafir nu

mai are sorţi de izbândă! Simplu şi concis. Dar, dragi elevi, fiţi optimişti! Cine ştie, dacă agricultura va merge şi în continuare cum merge acum, într-un viitor nu prea îndepărtat va fi absolută nevoie de mai mulţi popi Tanda, fiindcă şovarul, pipirigul, trestia şi papura vor creşte din belşug pretutindeni!”); lista este foarte bogată. O asemenea retorică plină de patos nu riscă să cadă prea mult în cealaltă extremă, însă, căci este dezamorsată, cel mai adesea, într-un discurs relaxat, fără impulsuri moralizatoare prea mari (ori dacă apar, sunt bine „deghizate”, discrete).

Echilibrată, dar fără a face compromisuri, parodie construită pe un fond deficitar, capabilă să „exorcizeze” prin umor criza, cartea lui Lucian Perţa are aspectul unui chip tragicomic a cărui gură este căscată într-un râs perpetuu.

---

* Lucian Perţa, *Literatura română... mură-n gură. Pseudoanalize literare la texte din manualele alternative ale claselor V-IX*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2013, 165 p.

Cristina TIMAR



Noi şi Marele Bancher

Echinoxist pe deplin integrat generaţiei optzeciste, Traian Ştef, povestitorul *Ţiganiadei* şi redactorul *Familiei* orădene, s-a mişcat cu supleţe şi fără complexe, ca orice optzecist respectabil, de la poezie la eseu şi studii critice, cu popasuri lirice mai rare sau mai dese, de la volumul de debut, destul de tardiv, oarecum defazat faţă de restul generaţiei, *Călătoria de ucenic* (1993), până la recentul *Card de credit**. Ultimul volum de poeme e uşor eclectic sub aspectul conţinutului, îmbinând poeme noi cu poeme mai vechi, dar unitar în privinţa tonalităţii, neaducând mutaţii notabile din perspectiva poeticii, ceea ce nu-i nici pe departe un minus, ci refăcând, oarecum, unitatea de viziune a întregii sale poezii, reluând teme, tonalităţi şi figuri emblematice sau fantasmatice din volumele anterioare, Femeia în Roz, Femeia din creier, “iubitul Alexandros”, destinatarul *Epistolelor,* autopastişare tipică unei conştiinţe postmoderne, pentru care autocitarea ironică e deja o a doua natură.

O parte din poeme, reprezentând cam o treime din volum, au apărut ca grupaj inedit în volumul antologic *Ceremoniile,* publicat în 2011 la Tipo Moldova, în colecţia Opera omnia – Poezie contemporană. Acele cincisprezece poeme (de fapt şaptesprezece, dar poetul le-a suprimat pe ultimele două din structura ultimului volum) purtau ca titlu provizoriu *Fericirile* şi se vede treaba că erau în căutarea un volum şi a unor surate alături de care fiecare poem să-şi pună în valoare nota sa specifică, prin raportare la vecinul de dinainte sau de după, astfel încât volumul în întregul său să aibă reverberaţii simfonice. Deşi nu are o structură riguroasă ca, de pildă, volumul de debut, *Didascaliile (2007)* sau *Epistolele către Alexandros (2004),* unitatea compoziţională i-a ieşit cu prisosinţă poetului, dar nu chiar la modul simfonic, ci mai degrabă în tonalitatea unei elegii ample, cu note tandru-ironice şi satirice, din care nu lipseşte poezia notaţiei cotidianului şi a socialului, în tandem cu o poezie biografistă, autenticistă şi confesivă. Din alternarea autoscopiei, a peisajului interior devastat pe alocuri de angoasa presimţirii morţii şi a unei anumite decepţii privind rostul propriei existenţe, cu tabloul mai amplu al derizoriului societăţii şi vacuităţii existenţei noastre postcomuniste, cu mici plonjeuri metafizice, se creează imaginea tensionată, surprinsă în plină mişcare, a existenţei personale, cu aspiraţiile şi neîmplinirile ei, proiectată pe ecranul unui context social vitriolant, opresiv cu individualităţile, pe care încearcă să le reducă la tăcere prin masificare. Războiul acesta surd, de guerilă, mai mult un strigăt de protest, în care un individ, care se întâmplă să fie şi creator, încearcă să se opună cu armele sale, în speţă cuvântul, torentului masificator şi mistificator al lumii contemporane, al cărei unic ideal pare să fie reducţia insului la zona ignobilă a instinctelor primare, răzbate din numeroase poeme ale volumului de faţă: *“Doamnele cu pălării domnii cu pălării / Îl tot caută pe Dumnezeu / L-ar invita la masă / De bătrâneţe i s-ar plânge / S-ar lepăda de toate / Păcatele nemărturisite / De toate scrâşnetele memoriei / De şedinţele de spiritism ale plictiselii / De minciunile caligrafice / Figurile de ceară pe care le privesc / Din spatele vitrinei.*” (*Figurile de ceară)* Iată cum arată o zi aparent banală, în fapt destul de tragică, dintr-o Românie postrevoluţionară aflată nu atât în curs de democratizare, cât de imbecilizare, proces accentuat de un adevărat dezmăţ bahic şi gastronomic, ridicat la rang de sport naţional, în care şi natura, altădată aliata românului de bună-credinţă, cum intuim a fi şi poetul, îi devine ostilă: *Iată şi toamna mai repede ca altădată / Nu prea am ce culege merele sînt ca nucile /Doar strugurii mai încearcă să mă consoleze / Un traminer roz e minunat parcă luminează / Transparenţa lui vinul va fi bun dar cu cine / Să-l beau parcă stăm toţi printre dărâmături / Cu capul în mâini şi prin case auzi televizoare/ Date la maxim plină-i ţara de festivaluri / Bere ţuică vin grătare şi ceaune / Cea mai mare plăcintă cel mai mare bograci / Cel mai lung cârnat cea mai mare mămăligă / Să ne ajungă / Toată lumea mănîncă şi se veseleşte” (Zi lungă)* Meditaţia ironic-amară, garnisită cu jocuri de cuvinte şi calambururi, având ca obiect realităţile româneşti la zi, se extinde deopotrivă asupra politicului, care, în demagogia sa colosală, girează mereu verbal fericirea colectivă, dar, totodată, ea se răsfrânge şi asupra condiţiei marginale a creatorului. Cuvântul poetic ia în derâdere “beţia de

cuvinte”, această forţă demistificatoare fiind şi singura care a mai rămas apanajul creatorului: *Guvernul ne-a promis că vom fi bine / Cuvântaţi / În acest sens a dat la o parte toate meseriile / Şi a recunoscut-o pe accea de poet / Ca absolut necesară / Adică oamenii vor veni la poet / Pentru că el ştie cel mai bine / Să transmită o sugestie o stare / Chiar bunăstarea / Vine omul nici nu-i plăteşte / Cum i-ar plăti curvei / Şi îi spune poetului aş avea nevoie / Să mă simt euforic să mă simt satisfăcut / Şi poetul intră în starea de inspiraţie / Şi-i oferă cetăţeanului stările nevoite.” (Fericirea de a afla că trăieşti bine)*

Dar dacă pentru inamici, cuvântul/scrisul mai poate şfichiui obraze groase şi repune în drepturi realitatea, demistificând-o, răfuiala poetului cu acelaşi cuvânt e o altă poveste, cel puţin la fel de dramatică. Cum altfel am putea califica frecventele texte autoreflexive, de tip ars poetica, care, chiar şi alungate pe uşa din dos, se reîntorc pe fereastră spre finalul volumului. De stirpe modernistă, această conştiinţă a limitelor cuvântului pare să fie un complex încă nedepăşit moştenit de la înaintaşi. *Un pic de tăcere*, *Litera a*, *Elocvenţa*, *Spuneam frumos*, *Laudă trandafirului galben* revin obsesiv asupra gâlcevei dintre poet şi cuvânt, dar poate în niciunul din aceste poeme intensitatea ciocnirii nu capătă atâta forţă expresivă ca în *Litera a.* Om şi poet de o mare civilitate, de obicei temperându-şi viziunile, angoasele, mâniile şi, în general, orice stări nărăvaşe şi contrăgându-le în mişcări ritualice (« căci efortul lui poetic e, în definitiv, chiar acesta : de a introduce existenţa într-un ritual », remarca Al. Cistelecan, în Vatra, nr. 10 / 1993) ca pentru a le îmblânzi, lui Traian Ştef îi stau bine şi ieşirile mai puţin cenzurate, când avalanşa trăirii o ia binişor înaintea tendinţei spre strunirea ritualică, iar tonul capătă accente ditirambice. Acest lucru se întâmplă fie când descrie travaliul creaţiei poetice (*Aici este fastul / Sau ar trebui să fie / Enigmatic rănit aproape orb / Trecut prin toate rămăşiţele bucuriei / Aici suntem plini de vânătăi / Şi cu fălcile rupte... » (Un pic de tăcere*), fie, mai ales, când îl revoltă impostorii din interiorul breslei, care secătuiesc prin supralicitare cuvintele, devenite victime ale unui soi de malpraxis, mutanţi nocivi şi chiar viruşi mortali, extrem de contagioşi, moralmente vorbind: *Aş desface cuvintele din mucezeala stătută (...) / Le-aş da drumul să prindă roşeaţă şi dragoste / De viaţă baremi cât o găină beată / Şi mai ales să-l pleznească peste gură / Pe acela care crede că le ştie pe toate / Cum i-aş plezni eu peste gură / Cu o coadă băloasă de peşte / Pe aceia care se cred poeţi / Când scuipă printre dinţi consoane / Care până la urmă tot în creierul meu / Se rostogolesc ca într-o prăpastie / Să le dau Femeii în Roz aş vrea / De mîncare / Zacuscă pe pâinea coaptă din liniştile mute / Să vorbesc mai mult zic / Dar nu asta vreau cu adevărat / Vreau să scap nevătămat / Din fermentaţia de rumeguş / A zilei / Din traiectoria încrucişată a laşităţilor... » (Litera a)*

Desigur, deasupra tuturor laşităţilor, angoaselor pricinuite de proximitatea morţii, dezabuzărilor, derizoriului existenţei individuale şi colective, prinse fără deosebire în « acest spectacol de circ » (*Lauda cleştarului),* tronează impasibil Bunul Dumnezeu, cel care apare în poemul din deschidere, ce dă şi titlul volumului, descris în termeni mundani, financiar-contabiliceşti, drept un Mare Bancher, un Baron al timpului, care ne acordă nouă, muritorilor de rând, timp pe credit. Căci, la Traian Ştef, desacralizarea a parcurs drumul complet, a atins punctul terminus, eşuând în financiar. Viziunea aceasta nu neapărat ireverenţioasă, cât tandru-ironică, nu face decât să dea seama de precaritatatea condiţiei noastre. Mai tragică decât precaritatea în cauză nu e decât faptul de a fi nepăsători sau, şi mai grav, dispreţuitori vizavi de ea.

Poet al cetăţii, Traian Ştef este poate şi unul din cei mai precişi poeţi- diagnosticieni, după regretatul Alexandru Muşina, căruia îi dedică, dealtfel, ultimul poem din volum şi ultimul din seria *Epistolelor către Alexandros,* de bună seamă în semn de adâncă prietenie şi preţuire, ai maladiilor noastre postrevoluţionare, ai pericolelor interne şi externe care ne pândesc la tot pasul şi, într-o anumită măsură, ne testează vigilenţa şi integritatea.

______

* Traian Ştef, *Card de credit*, Tracus Arte, Bucureşti, 2014.



Ioan Augustin POP - **Steagu roşu**

Veronica ZAHARAGIU

Tomurile avangardei

În ciuda subiectului abordat – avangarda literară, şi încă în liberalul, exuberantul spaţiu romanic –, *Manifestul literar: poetici ale avangardei în spaţiul cultural romanic* (Rodica Ilie, Braşov: Editura Universităţii „Transilvania”, 2008) este un serios şi impresionant demers teoretic. Nimic din ireverenţa, fronda şi subversiunea avangardei nu contaminează însă cartea Rodicăi Ilie, poate şi pentru că autoarea şi-a conformat demersul cerinţelor academice specifice tezelor doctorale. Volumul rezultat (previziunile lui Gheorghe Crăciun, care vedea teza publicată în mai multe cărţi, nu au fost împlinite) este impresionant: un tom masiv, concentrat şi elitist, care tratează cu maximă seriozitate şi acribie o epocă a neseriozităţii, a neobrăzărilor şi a epatărilor literare, pe care, neobosită, autoarea le contextualizează şi teoretizează.

Aceasta este, de altfel, abordarea preferată a cercetătoarei, care se desfăşoară cu adevărat atunci când realizează teoretizări, când sistematizează, când poate emite judecăţi generale după studiul sârguincios al mai multor cazuri particulare. Înclinaţia spre perspectiva intelectualizantă, abstractă este vizibilă pe întreg parcursul cărţii. Ea pare aproape intrinsecă demersului în primele două capitole ale cărţii, „Perspective în definirea manifestului ca gen literar” şi „Forme ale manifestului. De la teorie la contrateorie”, unde miza propusă este, după cum o arată clar şi titlul cărţii, demonstrarea schimbării de statut ontologic al manifestului literar avangardist, care trece de la ideologie, de la doctrină, fie ea şi estetică, tocmai la estetică şi impune un nou gen literar, culisând cu graţie ori cu ostentaţie între epic, liric, dramatic şi teoretic. Autoarea procedează ca la carte, ca la cartea ştiinţifică, se-nţelege, şi îşi construieşte cu migală suportul teoretic: face o succintă teorie a genurilor în viziune modernă, folosindu-se, extrem de *politically correct* de teoriile lui R. Wellek şi A. Warren, Jean-Marie Schaeffer, Tomaşevski, Gérard Genette şi Tzvetan Todorov, preferând, apoi, să-şi fundamenteze argumentaţia pornind de la teoria tipurilor de text a lui Gérard Genette. Manifestul literar se situează, astfel, într-o zonă de limb, între epitext şi peritext, pendulând între o funcţie prefaţatoare, anticipativă, şi una testimonială, ce vorbeşte despre operă, arogându-şi, perfid, chiar statutul de operă.

Perspectiva hermeneutică stă sub semnul lui Paul Ricoeur, manifestul fiind analizat din perspectiva discursivă teoretizată în „Funcţia hermeneutică a distanţării” şi „Modelul textului: acţiunea care are sens considerată ca text”, adică tocmai eseurile lui Ricoeur de hermeneutică a evenimentului, a discursului şi a acţiunii. Teoretizarea manifestului literar vizează, aşadar, un câmp teoretic cât mai larg, aşa încât era firesc ca demersul estetic, poetic, retoric, să continue şi cu unul al actelor de limbaj. Autoarea nu lasă, astfel, aproape nicio perspectivă ştiinţifică necercetată, aplicând marile teorii ale literaturii şi ale lingvisticii la obiectul studiului său.

O astfel de perspectivă teoretică exclusivă a unui studiu, de o asemenea amploare, mai cu seamă, şi cu un subiect atât de flamboaiant ar fi putut deveni periculoasă. Autoarea evită capcana, însă, cu bine-venite incursiuni comparatiste, în care, deşi nu abandonează filonul schematizant, trasează linii de continuitate – ce ofensă adusă avangardei care repudiază tradiţia! – cu marii moderni, Baudelaire, Poe, Rimbaud, Mallarmé, ale căror scrieri programatice ori cu caracter metaliterar le plasează – aici îşi aduce iar avangarda de partea sa – în „preistoria manifestului”. O astfel de punte subversivă, deşi scurtă - distanţa între modernitatea timpurie şi avangardă fiind destul de redusă - lasă loc şi de alte interpretări: dacă schimbarea de paradigmă care prefigurează modernitatea este suficient de clară, ce se întâmplă cu celălalt rift paradigmatic? Postmodernismul pare să fie anunţat mult mai devreme, tocmai de manifestele depozitare ale „unor tensiuni exercitate la nivel cultural, în ele sunt eliberate energii care răspund presiunilor istoriei, moralei şi normativităţii estetice” (p. 13).

Close-reading, interpretare de text, studii critice nu se vor întâlni nici în capitolele dedicate fie poeţilor avangardişti (Appolinaire, ca „poet al spiritului nou”, Fernando Pessoa, „poetul sintezei”), fie fulgurantelor curente avangardiste (futurismul, dadaismul, suprarealismul). Dar filiaţii literare ori, dimpotrivă, mult-iubitele ruperi de tradiţie ale avangardiştilor vor fi just observate, la fel ca răspândirea acestora în spaţiul european romanic ori chiar în cel sud-american, iar acribia comparatistă neobosită a Rodicăi Ilie este impresionantă. Ultimul capitol este dedicat, cu politeţea academică care tratează mai întâi invitaţii, avangardei româneşti, într-un, şi aici, solid studiu sintetic dedicat mişcărilor noastre de avangardă şi, aşa cum era firesc, manifestelor lor.

Demersul este captivant şi, în vastitatea sa, suficient de nuanţat şi de dialogat. Rodica Ilie citează – mai cu seamă pentru a contrazice -, susţine şi creează conexiuni, aplică teorii, iar intertextualitatea care se întreţese cuprinde mai cu seamă alte texte critice; manifestele avangardei ori chiar texte lirice îi slujesc firesc în argumentaţie, însă autoarea adoptă o atitudine dezvrăjită faţă de ele. Distanţa este o condiţie esenţială, pe care Rodica Ilie o cultivă cu rigurozitate şi niciun giumbuşluc literar, nicio frondă avântată, o ireverenţă simpatică ori scandaloasă nu schimbă atitudinea dedicată, aplicată a cercetării. Rezultatul e o teză solidă şi o argumentaţie trainică, care dovedeşte cu prisosinţă meritul manifestelor literare ale avangardei de a fi nu doar luate în considerare de literatură şi critică, dar şi considerate critică şi, mai cu seamă, literatură.

Andrei STATE

Controverse indiene: studiile subalterne şi critica proiectului postcolonial

Anul trecut, sociologul american de origine indiană Vivek Chibber a publicat un volum[1] care a stîrnit imediat o discuţie aprinsă în mediile universitare şi culturale de stînga, mai ales din Statele Unite şi Marea Britanie. La un prim nivel, *Teoria postcolonială şi spectrul capitalului* constituie o evaluare critică a celor mai importante lucrări scrise de trei istorici indieni – Ranajit Guha, Dipesh Chakrabarty şi Partha Chatterjee –, foarte influenţi astăzi în cîmpul studiilor culturale. La un alt nivel însă, cartea lui Chibber depăşeşte stadiul de contribuţie la o dezbatere istoriografică specializată, devenind un rechizitoriu la adresa teoriei postcoloniale şi a studiilor subalterne (o direcţie de cercetare lansată de Guha în anii '80, la care Chakrabarty, Chatterjee şi alţi teoreticieni au aderat în mod activ de la început).

Înainte de a-mi concentra atenţia asupra studiilor subalterne, să vedem, totuşi, ce se înţelege prin teorie postcolonială. Aşa cum observă şi Vivek Chibber la începutul cărţii sale, nu există o definiţie clară a studiilor postcoloniale; originea lor se află în studiile literare, mai exact în demersurile ştiinţifice (dar şi politice) ale unor profesori din cîteva universităţi anglo-saxone de a revizui, în anii '70 şi '80, canonul occidental, pentru a include autori, opere şi literaturi privite în mod tradiţional ca marginale şi irelevante. În scurtă vreme însă, cercetarea zisă postcolonială s-a extins şi la alte domenii, în special la istorie şi la antropologie, odată cu aşa-numita „turnură culturală" din cadrul ştiinţelor umane, pentru ca la sfîrşitul secolului XX şi începutul secolului XXI abordarea postcolonială să nu mai trimită la vreo materie sau metodă anume, ci la diverse programe de cercetare fără contur disciplinar foarte precis. Accentuarea dimensiunii culturale şi ideologice în teoria postcolonială s-a datorat nu atît fascinaţiei pe care abordările novatoare (poststructuraliste, deconstrucţioniste etc.) din filosofie şi teoria literară au exercitat-o asupra altor discipline umaniste, cît mai ales declinului înregistrat de marxism, în Vest ca şi în Est, în plan teoretic (abandonarea explicaţiilor în termeni de totalitate, clasă etc.) şi deopotrivă la nivel practic (disoluţia partidelor muncitoreşti, a sindicatelor etc.). Toate aceste schimbări au avut drept rezultat o critică tot mai apăsată a unor probleme considerate pînă atunci cumva secundare de către teoria şi practica politică progresistă din Occident (eurocentrismul, colonialismul ş.a.), dar şi o pierdere a oricărei influenţe în afara unor cercuri universitare şi culturale restrînse.[2] În ce priveşte relaţia dintre ideile postcoloniale şi studiile subalterne, nu se poate spune că acestea din urmă reprezintă o parte dintr-un întreg teoretic mai amplu. Teoria postcolonială şi studiile subalterne funcţionează, de fapt, ca nume pentru o serie de cercetări eclectice – îndeosebi istorice, dar şi politice, culturale, economice etc. – despre Lumea a Treia (ori Sudul Global, cum este denumit acum spaţiul de la periferia lumii capitalului); Chibber, de pildă, foloseşte aproape indistinct cele două denumiri.[3]

Într-un text intitulat „O mică istorie a *Studiilor subalterne*"[4], Dipesh Chakrabarty oferă o schiţă comprehensivă a apariţiei şi dezvoltării acestor studii, precum şi a realizărilor lor timp de două decenii. Astfel, ele au apărut în anul 1982 ca mişcare de opoziţie faţă de istoriografia elitistă (britanică sau indiană) dominantă la vremea respectivă, fiind influenţate teoretic îndeosebi de scrierile lui Antonio Gramsci; studiile subalterne trimiteau iniţial la numele unei serii de volume colective anuale despre istoria modernă a Indiei (coordonate de Ranajit Guha), însă ulterior au ajuns să desemneze o nouă abordare în analiza istorică. Ceea ce i-a unit pe autorii volumelor în cauză a fost tentativa de a recentra subiectul istoriei pe popor, dar într-o manieră diferită şi de cea a istoricilor britanici marxişti[5], şi de cea a istoricilor indieni naţionalişti: spre deosebire de marxiştii occidentali, Guha şi colaboratorii lui renunţă la stipularea unei istorii universale a capitalismului, diferenţiindu-se însă de istoriografia naţionalist-comunistă locală[6] prin abandonarea ideii de naţiune în favoarea celei de clasă, propunînd de asemenea explicaţii ce au în centru diverse grupuri şi comunităţi definite cu alte criterii.[7]

Dacă studiile subalterne s-au edificat în contrast cu aceste două extreme interpretative, să urmărim acum care sînt aspectele comune dacă nu tuturor, atunci majorităţii celor care au construit această direcţie analitică, iar apoi să vedem pe scurt ce influenţe teoretice au suferit în decursul timpului.

Folosind ca sinonimi termenii „popor" şi „clase subalterne", Guha afirmă că au existat în India colonială două domenii ale politicii: unul al politicii poporului, celălalt al politicii elitei. Ele se aflau într-o relaţie reciproc antagonică, fiind înzestrate cu valori diferite, dar şi cu tipuri de mobilizare distincte. Dacă politica elitei era modelată de instituţiile de tip occidental (în special parlamentarismul şi constituţionalismul Marii Britanii, adaptate realităţilor locului) şi implica o mobilizare pe verticală, politica poporului se sprijinea pe o mobilizare orizontală, subîntinsă de organizarea tradiţională bazată pe rudenie, etnicitate şi apartenenţă teritorială (dar şi pe conştiinţă de clasă), mobilizarea politică subalternă fiind o formă de rezistenţă şi chiar de opoziţie activă faţă de dominaţia elitei.[8] Cînd ne referim la clasele populare din India perioadei coloniale trebuie avută în vedere, în primul rînd, ţărănimea. Or tocmai această problemă a constituit principalul punct de ruptură cu teoria marxistă standard, aşa cum a fost codificată în istoriografia marxistă de limbă engleză din perioada postbelică, îndeosebi în opera lui Eric Hobsbawm, poate cel mai important intelectual marxist din secolul XX. Într-una din cărţile sale, Hobsbawm susţinea, în linii mari, că mişcările ţărăneşti tradiţionale, numite şi revolte primitive, sînt prepolitice; ele sînt caracterizate de o conştiinţă înapoiată, pentru că nu au un limbaj politic – şi nici un fel de organizare,

eventual filtrată instituțional – în care să-şi exprime nemulțumirea (dincolo de izbucniri violente, atunci cînd situația devenea prea apăsătoare); totuşi, istoricul englez admitea că țărănimea a dobîndit în secolul XX o conştiință politică, dovadă stînd nenumăratele revoluții socialiste din Lumea a Treia, multe dintre ele purtate chiar de către țărani. Evident, teoreticienii studiilor subalterne au considerat aceste idei complet greşite, contestînd ideea de conştiință înapoiată, ba chiar şi pe cea de înapoiere. În opinia istoricilor postcolonialişti, conceptul de înapoiere, aşa cum a fost el utilizat de teoreticienii occidentali (marxişti sau liberali), este total inaplicabil realităților sociale şi politice din fostele colonii, căci disimulează o concepție foarte problematică despre istorie – una evoluționistă şi universală, ce presupune stadii ori etape de dezvoltare, forțe istorice impersonale etc. –, modelată după chipul şi asemănarea modernității capitaliste europene[9]. Mai mult, alăturarea conceptului de înapoiere celui de conştiință arată limitele de înțelegere ale minții occidentale, pentru care o gîndire (şi o acțiune) ce se exprimă în termeni diferiți de cei ai raționalității de tip ştiințific[10] nu poate fi decît premodernă (şi prepolitică). Pentru istoricii postcolonialişti, țărănimea e văzută ca o categorie (sau o clasă) nu doar pe deplin politică, ci şi modernă[11], întrucît lumea în care era şi este în continuare nevoită să acționeze e cea a modernității, una impusă Indiei de către puterea colonială britanică.[12]

Revenind la firul istoric al prezentării, o voi completa acum cu cîteva observații despre evoluția întreprinderii subalterne.[13] În 1988, Guha s-a retras din echipa editorială a *Studiilor subalterne*, în acelaşi an fiind editată în Statele Unite o antologie de *Studii subalterne alese*, prefațată de Edward Said, care a lansat mişcarea pe scena internațională; un eseu al lui Gayatri Chakravorty Spivak (publicat ca introducere) şi un alt text feminist au reprezentat un punct de cotitură: acuzînd absența dimensiunii *gender* şi faptul că studiile subalterne se mai sprijină pe conceptul de subiect, aceste materiale au contribuit, într-o măsură deloc neglijabilă, la academizarea istoriografiei subalterne şi, astfel, la o masivă depolitizare. (În paranteză fie spus, Chakrabarty consideră că obiecțiile amintite sînt sigurele critici legitime aduse pînă acum mişcării.) În anii 1990, prin intermediul lui Said şi Homi Bhabha, studiile subalterne au făcut joncțiunea cu alte intervenții postcoloniale; ele au metabolizat idei postmoderniste, ajungînd la începutul anilor 2000 să-şi mute tot mai mult sfera de interes spre teritoriul criticii culturale, însă fără a trece complet în fundal istoriografia politică a subcontinentului indian.

La sfîrşitul unei conferințe organizate în aprilie 2013 la New York[14], Partha Chatterjee declara că proiectul studiilor subalterne a fost cel de „a fi marxist într-un mod diferit". Acest lucru vrea să spună: marxist într-o manieră eliberată de presupozițiile unei tradiții critice cu vocație universală. Însă despre ce fel de marxism mai putem vorbi cînd renunțăm, rînd pe rînd, la tot ce era asociat (analitic, dar şi istoric) cu această teorie şi practică de explicare, respectiv de schimbare a lumii ca întreg? Vivek Chibber, bunăoară, scrie că în pofida pretențiilor de a se autoprezenta ca moştenitoarea marxismului, teoria postcolonială nu se ridică nici analitic, nici critic la înălțimea unei astfel de ambiții[15]; iar cartea sa despre studiile subalterne tocmai acest lucru vrea să-l demonstreze. Deşi este posibil să fi lăsat impresia existenței unei omogenități tematice a textelor postcolonialiştilor indieni, ele sunt de fapt diferite, chiar dacă adesea complementare. Prin urmare, voi prezenta în continuare modul în care *Teoria postcolonială şi spectrul capitalului* analizează principalele idei ale fiecăruia dintre cei trei cercetători amintiți (Guha, Chakrabarty şi Chatterjee).

Dintre textele discutate de Vivek Chibber, studiile lui Ranajit Guha sînt cele mai solide şi mai politice, cele mai puțin încărcate de considerații de ordin strict cultural, ele fiind importante şi pentru că deschid o discuție care deşi porneşte de la un caz particular, cel al Indiei de dinainte şi după 1947, se dovedeşte folositoare şi pentru o dezbatere cu un caracter ceva mai extins despre modernitatea capitalistă şi despre realitățile dezvoltării şi subdezvoltării economice, emancipării şi dependenței sociale, suveranității şi servituții politice, în centru şi totodată la periferie. Dar să vedem care sînt ideile lui Guha şi ce interpretare primesc. În expunerea sa, Chibber pleacă de la distincția fundamentală a lui Guha dintre sfera elitei şi cea subalternă, distincție pe care istoricul indian o consideră specifică societății indiene din perioada colonială, perpetuată apoi după Independență, cînd o anumită clasă, burghezia, nu a fost capabilă să integreze şi poporul, respectiv clasa muncitoare şi țărănimea, în proiectul său – presupus universalist – de societate; în treacăt, Guha aminteşte şi faptul că lucrurile ar fi putut sta altfel la momentul eliberării, cînd s-au pus bazele viitorului națiunii, dacă proletariatul din India nu s-ar fi găsit (datorită unor condiții obiective) într-o stare de minorat. Pe scurt, burghezia indiană a devenit în noul stat o clasă dominantă, dar nu şi hegemonică: a obținut „dominație fără hegemonie". Dacă e limpede ce înseamnă dominație, conceptul de hegemonie este, în schimb, echivoc. La Ranajit Guha, hegemonia desemnează consimțămîntul claselor subalterne de a fi reprezentate de către elite, întrucît acestea din urmă pot „să vorbească pentru întreaga societate" sau pot „să reprezinte voința poporului", iar exemplul istoric de la care se revendică e cel al burgheziei europene, care a acționat în direcția unui interes general, prin intermediul drepturilor şi libertăților politice fundamentale asigurate în societățile democratice liberale. Spre deosebire de burghezia engleză sau franceză, care a oferit țărilor europene un nou model de societate, superior celui premodern şi precapitalist, burghezia indiană, produsă chiar de colonialism, nu a instituit pe subcontinent, odată ce-a obținut puterea, o ordine politică asemănătoare; altfel spus: impulsul universalizant al capitalismului – care, pentru Guha, nu înseamnă doar tendința capitalului de a-şi lărgi suprafețele de operare pentru a-şi maximiza profiturile, ci şi capacitatea burgheziei de a construi alianțe cu muncitorii şi țăranii împotriva vechiului regim şi a reprezentanților lui – s-a dovedit în India mult prea slab, burghezia locală, aflată sub presiunea

latifundiarilor, clădind o societate în care relațiile economice capitaliste și exploatarea feudală nu se exclud, ci coexistă armonios.[16] Aceste idei teoretice ale lui Ranajit Guha (susținute cu numeroase exemple) sînt contestate de către Vivek Chibber nu atît în bloc, cît în articularea lor.

Direcția de atac a lui Chibber pornește de următoarea observație: deși faptele istorice expuse de Guha sînt adevărate, ele nu conduc la concluzii corecte, întrucît interpretarea pe care o dă evenimentelor istorice e îndatorată unei teorii istorice despre revoluțiile burgheze europene depășite din punct de vedere științific; de exemplu, istoriografia pe care se bazează Guha în legătură cu Revoluția engleză este cea a istoricilor comuniști britanici (Christopher Hill ș.a.), pe care chiar autorii în cauză și-au amendat-o ulterior. Mai exact, pentru Chibber, Revoluția engleză din secolul al XVII-lea și cea franceză din secolul al XVIII-lea nu mai pot fi înțelese astăzi – în lumina unor cercetări recente – în maniera liberală sau marxistă tradițională, un aspect esențial de reevaluat fiind rolul claselor populare în aceste răsturnări istorice. Astfel, Revoluția engleză a devenit o revoluție propriu-zisă (și nu doar o simplă reformă, cum s-a dorit inițial) abia odată cu intrarea în scenă a claselor populare, care au radicalizat mișcarea de opoziție față de politica regelui Carol I, făcînd-o să nu mai fie doar o chestiune a elitelor. În ceea ce privește Revoluția franceză, trebuie subliniat că aceasta nu a fost condusă de capitaliști (și nici de burghezie, în accepțiunea curentă a termenului, care nu desemna în epocă tocmai clasa capitaliștilor, cum va fi apoi cazul, de exemplu la Marx, ci se referea la profesiunile liberale, adică la toate persoanele care nu erau nici muncitori, nici țărani, fără a face însă parte din nobilime); la fel ca în Anglia, scrie Chibber, și în Franța a avut loc o revoluție numai pentru că au intervenit clasele populare. Mai mult, scrie el, nu putem spune că aceste revoluții au produs capitalismul, pentru că în Anglia exista, la acel moment, o agricultură capitalistă, iar în Franța, prin abolirea puterii feudale, revoluția a făcut posibil capitalismul, fără însă a-l genera – și asta într-o instanță secundă, pentru că mai întîi a dus la o întărire a proprietății țărănești, concluzia lui fiind: ambele revoluții au avut drept principal efect consolidarea statului, nu cea a capitalismului sau a democrației, pe de o parte, și (în același timp) formarea unei oligarhii a claselor proprietare, pe de alta; în plus, progresul produs de burghezie a fost lent și foarte tîrziu, avînd drept cauză presiunile exercitate de clasele subalterne, nu conștiința luminată a elitei. Astfel, contraistoria celor două revoluții europene schițată de Chibber are rolul de a indica faptul că, interpretînd greșit modernitatea europeană, istoricii aparținînd curentului studiilor subalterne ratează chiar înțelegerea obiectului lor de studiu, India postcolonială: încercînd să respingă versiunea liberal-burgheză standard despre universalismul modernității capitaliste, după care economia capitalistă produce pretutindeni, cu necesitate, bunăstare și libertate, Guha adoptă nimic altceva decît o variantă a concepției liberale – afirmînd că burghezia locală, din motive mai curînd subiective, nu s-a ridicat, precum cea europeană, la înălțimea rolului său istoric, cel de emancipare a întregii societăți, el introduce o distincție netă între liberalismul european clasic și cel indian contemporan, pe care Vivek Chibber o consideră de nesusținut. Pentru el, liberalismul european și liberalismul indian sînt perfect comparabile: la fel ca în colonii, clasele dominante în Vest după triumful revoluțiilor burgheze au exclus de pe agenda politică și socială revendicările claselor populare, hegemonia (în sensul în care folosește Guha acest concept) fiind obținută după multă vreme și în urma luptelor de clasă[17]; ba chiar în comparație cu avansul foarte lent al impunerii politicilor progresiste în sfera publică europeană, adoptarea unor astfel de politici s-a petrecut în India ceva mai repede, imediat după eliberare, și în ciuda opoziției burgheziei locale[18], întrucît clasele subalterne erau bine organizate și ocupau o poziție relativ bună în frontul anticolonial. Așadar, ideile lui Guha despre modernizarea Indiei nu pot constitui o critică a liberalismului, pentru că însăși perspectiva lor este, pentru Chibber, cît se poate de liberală.[19]

Principala concluzie[20] pe care o putem desprinde din critica teoriei lui Ranajit Guha despre modernitatea capitalistă este că toate revoluțiile burgheze, în pofida formelor diferite pe care le-au luat în centru și în periferii (de luptă împotriva feudalismului, respectiv de luptă națională anticolonială), au ajuns exact la același rezultat: generalizarea modului de producție capitalist și a relațiilor sociale capitaliste.[21] Iar cauza e chiar impulsul universalizant al capitalului, a cărui tendință nu a fost, așa cum susține Guha, întreruptă sau atenuată în India (comparativ cu Europa occidentală); dimpotrivă, afirmă Chibber, pentru înțelegerea capitalismului trebuie să renunțăm la toate prejudecățile culturale legate de burghezie și să analizăm ce înseamnă într-adevăr universalismul capitalist, acesta fiind punctul de plecare în discutarea ideilor unui alt reprezentant proeminent al studiilor subalterne, Dipesh Chakrabarty.

Într-un anumit sens, Chakrabarty duce mai departe proiectul teoretic al lui Guha, desfășurînd unele judecăți rămase doar implicite în opera inițiatorului istoriografiei subalterne. În studiile sale, Chakrabarty pornește chiar de la teza eșecului burgheziei indiene de a obține hegemonie, pe care o interpretează tot ca eșec al universalizării capitalismului. Însă acolo unde Guha vedea nereușita elitei burgheze de a da naștere unui proiect de societate care să includă și clasele populare, Chakrabarty subliniază nereușita capitalismului de a transforma relații de putere locale (pe cît de învechite, pe atît de rezistente); cu toate acestea, din constatarea că sistemul capitalist produce relații de putere diferite, în funcție de specificul locului care intră pe orbita sa, fără ca prin aceasta să devină altceva decît e, un sistem capitalist, Chakrabarty avansează o teză frapantă: în India, relațiile de putere dintre elitele economice și clasele muncitoare nu pot fi explicate într-o logică a capitalismului – chiar dacă sistemul economic este unul capitalist –, căci ele nu fac parte din istoria universală a capitalului, ci din cea (culturală) locală. În acest punct are loc îndepărtarea explicită a proiectului subaltern de „gîndirea marxistă europeană tradițională”,

Chakrabarty afirmînd că nu putem explica modernitatea politică indiană folosind instrumentele analitice ale marxismului occidental, pentru înțelegerea societății indiene avînd nevoie de un set de categorii adecvate particularităților locului; primul pas spre turnura apăsat culturală a istoriografiei subalterne era astfel făcut. Pentru a respinge ideea că teoria marxistă nu poate da seama de capitalismul postcolonial, Chibber va arăta că ceea ce universalizează capitalismul este „o strategie anume de reproducere economică”, prin care „să se acumuleze încă şi mai mult capital”; aceasta este o problemă de configurație economică structurală (producere de plusvaloare, rată a profitului, dependență de piață, capitaluri, investiții şi resurse etc.), nu de misiune politică a unei clase (Guha), ori de relații de putere de un gen sau altul (Chakrabarty); în plus, însăşi structura capitalismului implică o dominație a muncitorilor de către capitalişti, indiferent de forma pe care a luat-o sau o ia dominarea ori subordonarea respectivă: paternalistă sau impersonală, directă sau indirectă, violentă sau persuasivă. Astfel, tocmai faptul că sistemul capitalist poate lua chipuri diferite în funcție de contextul istoric şi cultural în care operează e confirmarea – nu infirmarea, cum susține Chakrabarty – succesului universalizării sale.[22] Mai mult, scrie Chibber, analizînd istoric relațiile burgheze de putere, vom observa că raporturile de dominație considerate de către teoreticienii postcolonialişti caracteristice doar capitalismului colonial au fost de fapt regula, nu excepția, şi în Occident, pînă foarte curînd.[23]

Aflată în strînsă legătură cu polemica despre semnificația capitalismului şi rolul burgheziei în Vest şi în Est, critica esențialismului cultural al studiilor subalterne şi reabilitarea conceptului iluminist de universalism[24] constituie o contribuție majoră a volumului *Teoria postcolonială şi spectrul capitalului* la dezbaterile actuale dintre diverse teorii şi direcții politice de stînga. Şi în acest punct, Chibber îşi construieşte poziția epistemică şi politică discutînd lucrările istoricilor postcolonialişti, scrierile lui Chakrabarty[25] şi Chatterjee fiind comentate foarte minuțios. În ceea ce-l priveşte, Partha Chatterjee este cel care duce cel mai departe tendința proiectului subaltern de a considera întreaga existență socială o esențialitate pur culturală. În studiile sale despre țăranii indieni din secolele XIX şi XX, Chatterjee reuşeşte să transforme orice instituție socială materială într-o problemă de psihologie umană. Astfel, de exemplu, viața rurală a unei comunități de țărani din India este privită doar ca o expresie a conştiinței persoanelor care fac parte din ea. Pentru a ilustra faptul că teoriile de filiație europeană nu pot furniza explicații ale unor societăți neoccidentale, el opune ideea de interes individual (văzută ca o expresie de sine a burgheziei, pe care aceasta a ridicat-o la rang de concept general) celei de conştiință comunitară (presupusă a lumina trăsăturile specifice ale unui mod de organizare distinct de cel occidental). Desigur, literatura de specialitate a scos de mult timp în evidență faptul că solidaritățile şi ataşamentele locale, cooperarea şi reciprocitatea din interiorul comunităților au fost mijloace prin care indivizii şi-au atins scopurile şi interesele (materiale şi nu numai). Cu toate acestea, Chatterjee consideră reducționistă o astfel de analiză, toate acțiunile dintr-un cadru comunitar dat fiind, pentru el, nimic altceva decît expresii ale conştiinței membrilor respectivei comunități. Respingînd direct toate formele de „raționalitate burgheză” (*i.e.* conceptualizările în termeni de interese individuale), Chatterjee ajunge la o poziție idealistă, complet anistorică (pentru că nu poate explica nici cum a apărut şi s-a cristalizat în acea formă particulară conştiința rurală, nici dinamica pe care a suferit-o)[26], un argument în plus fiind şi faptul că în absența presupunerii conceptului de interes, acțiunile țăranilor – şi cele economice (încercările de a achiziționa cît mai mult pămînt), şi cele politice (luptele împotriva marilor proprietari de terenuri) – devin cu totul de neînțeles. Mai mult, afirmă Chibbber, căutînd să evite „obiectivismul” raționalist, Chatterjee alunecă într-un orientalism bine cunoscut, pentru care Estul reprezintă cultura şi valorile comunitare, spre deosebire de Vest, înfățişat ca materialist şi individualist.[27]

Absolut intuitiv, concluziile[28] lui Vivek Chibber în legătură cu relevanța ştiințifică şi politică a celui mai de succes produs al teoriei postcoloniale, studiile subalterne, sînt drastice: proiectul subaltern, considerat de adepți o nouă teorie a modernității globale şi un nou chip al criticii radicale, nu e decît o ideologie fără virtuți – nici analitice, nici politice. În pofida reveriilor autorilor postcolonialişti, concepțiile lor nu reuşesc să explice, analitic, nimic: nici capitalismul,


Ioan Augustin POP - **Gol (detaliu)**

global sau local, nici modernitatea, europeană sau indiană, nici conştiinţa de clasă, burgheză sau proletară. La fel, politic, aceste teorii nu fac decît să reînvie ideile cele mai conservatoare: de pildă, respingerea tradiţiei iluministe (în special a marxismului), ori considerarea ştiinţei, raţionalităţii şi obiectivităţii drept trăsături ale Occidentului. Dacă există un eveniment recent, scrie Chibber, care să infirme total concepţiile postcoloniale, acesta a fost revoluţiile din timpul primăverii arabe, cînd revendicări universaliste, materialiste şi laice s-au auzit din oraşe foarte îndepărtate de Londra şi Paris. Dar studiile culturale se simt în continuare bine. „Nu cred că teoria postcolonială se află în vreun pericol de a fi înlocuită, cel puţin nu prea curînd. […] Dezorganizarea generală a muncii şi a stîngii, care a creat condiţiile pentru înflorirea teoriei postcoloniale, e încă foarte actuală. […] Poţi critica ce vrei, însă pînă nu vei avea genul de mişcare ce a susţinut marxismul în anii de după Primul Război Mondial, sau la sfîrşitul anilor 1960 şi începutul anilor 1970, nu vei vedea o schimbare.”[29]

Vivek Chibber, *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, London & New York, Verso, 2013.

[2] Pentru aceste informaţii succinte, vezi Chibber, *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, pp. 1-4.

[3] „Reprezentantul cel mai ilustru al studiilor postcoloniale în literatura academică despre Sudul Global este, fără-ndoială, proiectul studiilor subalterne. […] «Subaltern» a devenit un indicator al unei orientări teoretice, un adjectiv ce caracterizează o manieră de a analiza colonialismul, sau istoria imperială, sau chiar politica în general. Principalii susţinători ai proiectului i-au anunţat afinitatea cu studiile postcoloniale […]. Cu siguranţă, au existat şi există încă teoreticieni din cadrul pliului postcolonial care nu sunt în mod direct afiliaţi *Studiilor subalterne* sau agendei lor teoretice, dar nu mai există, în disciplinele importante, alte mostre mai ostentative de teorie postcolonială în afara «subalterniştilor» înşişi.” (*Idem.*, p. 5)

[4] Dipesh Chakrabarty, „A Small History of *Subaltern Studies*”, în *Habitations of Modernity. Essays in the Wake of Subaltern Studies*, Chicago & London, Chicago University Press, 2002.

[5] Motiv pentru care, scrie Chakrabarty, unii cercetători au susţinut că, deşi bine-venite, abordările istoriografice ale studiilor subalterne nu sînt altceva decît simple aplicaţii ale ideilor istoricilor britanici marxişti (Christopher Hill, E. P. Thompson, Eric Hobsbawn ş.a.), adaptate sensibilităţilor Lumii a Treia, constituind doar o variantă locală, fără prea mari inovaţii, a genului „istorie privită de jos (*history from below*)”; vezi Chakrabarty, „A Small History of *Subaltern Studies*”, p. 3.

[6] De exemplu, Bipan Chandra, un renumit istoric comunist, scria în anii 1970 (sub dubla influenţă a marxismului şi a teoriei dependenţei) că singurele forţe care s-au înfruntat în perioada colonială a Indiei au fost colonialismul şi naţionalismul, după cîştigarea Independenţei dificultăţile cu care s-a confruntat ţara datorîndu-se exclusiv economiei politice a colonialismului; pentru Chandra, naţionalismul a fost o mişcare absolut pozitivă, toate diviziunile de clasă şi de castă din societatea indiană fiind complet secundare în lupta poporului indian cu ocupanţii britanici (liderii naţionalişti precum Gandhi sau Nehru fiind văzuţi ca figuri întrutotul pozitive). Proiectul studiilor subalterne a respins de la bun început această viziune asupra istoriei recente a Indiei, considerînd-o pur şi simplu tributară unei concepţii burgheze (şi eurocentrice) despre democraţie. Utilizînd limbajul şi valorile modernităţii social-politice occidentale (drepturi cetăţeneşti, economie de piaţă, libertatea presei, domnia legii), elita politică indigenă a pretins în mod fals că reprezintă poporul, nereuşind de fapt să vorbească în numele întregii naţiuni – şi asta, pentru majoritatea teoreticienilor postcolonialişti, întrucît nu a existat nici o naţiune unitară în numele căreia să se poată vorbi. Aşadar, în cuvintele lui Chakrabarty, „istoria postcolonială a fost, astfel, şi o formă de istoriografie postnaţionalistă”. Pentru toate aceste informaţii, dar şi pentru alte detalii, vezi *Idem.*, pp. 5-6 şi 14-15; de asemenea, vezi şi Ranajit Guha, *Dominance without Hegemony. History and Power in Colonial India*, Cambridge, Massachusetts, & London, England, Harvard University Press, 1997, pp. ix-xii.

[7] Vezi Chakrabarty, „A Small History of *Subaltern Studies*”, pp. 7-8, şi Chibber, *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, pp. 5-6.

[8] Vezi Chakrabarty, „A Small History of *Subaltern Studies*”, p. 8; pentru ideea că nu se poate vorbi (cel puţin în India colonială) de un domeniu unificat al politicului, acesta fiind scindat între domeniul elitei şi cel al poporului, fiecare avînd o autonomie în raport cu celălalt, vezi şi Guha, *Dominance without Hegemony*, pp. ix-x.

[9] Altfel spus: „Aceste afirmaţii repetă o structură similară, indicată adesea drept povestea europeană a tranziţiei spre capitalism. Mai întîi, pămîntul ţăranilor este expropriat. Pe urmă, ţăranii îngroaşă rîndurile muncitorilor urbani şi industriali […]. Apoi, aceştia se apucă de sfărîmat maşini şi se implică în alte forme de proteste luddite, pînă intră în scenă sindicatele, iar anumite libertăţi formale – etalonul unei conştiinţe democratice în creştere – sînt cîştigate. În această concepţie fundamental eurocentrică şi graduală despre istorie, […] ţăranul este o figură a trecutului şi trebuie preschimbat într-un muncitor industrial, pentru a-şi face apariţia, în cele din urmă, ca subiect-cetăţean al democraţiilor moderne.” În plus, tendinţa occidentală de a privi ca rămăşiţe ale unei epoci precapitaliste anumite practici (culturale, politice, religioase) nedemocratice are ca implicaţie ideea discutabilă că „un capitalism înfloritor trebuie sau ar trebui să fie logic incompatibil cu relaţiile [sociale] de tip feudal”; vezi, inclusiv pentru aceste citate, Chakrabarty, „A Small History of *Subaltern Studies*”, pp. 10-11.

[10] Tot în cuvintele lui Chakrabarty: „Acţiunile ţărăneşti organizate – cel mai adesea – de-a lungul axelor rudeniei, religiei şi castelor, şi implicînd zei, spirite şi agenţi supranaturali ca actori alături de oameni, rămîn […] simptomul unei conştiinţe care nu se prea împacă cu logica secular-instituţională a politicului.” (Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2008, pp. 11-12)

[11] „Ceea ce a diferenţiat povestea modernităţii politice din India de naraţiunile curente şi paralele din Occident, a fost faptul că politica modernă nu era întemeiată în India pe o presupusă moarte a ţăranului. […] acest fapt înseamnă şi că imaginaţia care poate fi numită pe bună dreptate *politică* în context indian nu se armonizează cu ideile gînditorilor din Occident, care au teoretizat politicul ca pe o poveste a suveranităţii umane într-o lume dezvrăjită. […] însăşi istoria politizării maselor în India a arătat că politicul include acţiuni care recuză separaţia obişnuită şi moştenită dintre politică şi religie a teoreticianului [occidental]. Se poate vedea retrospectiv că proiectul *Studiilor subalterne* a fost unul democratic, menit să producă o genealogie a ţăranului ca cetăţean al modernităţii politice contemporane.” (Chakrabarty, „A Small History of *Subaltern Studies*”, p. 19)

[12] Pentru aceste informaţii, vezi *Idem.*, pp. 9-11, şi Chakrabarty, *Provincializing Europe*, pp. 11-15.

[13] Pentru datele factuale din acest paragraf, vezi Chakrabarty, „A Small History of *Subaltern Studies*”, pp. 16-18.

[14] Din cîte ştiu, nu există încă o transcriere a acestei conferinţe dedicate discutării cărţii lui Vivek Chibber, însă o înregistrare video poate fi urmărită on-line; vezi: http://wearemany.org/v/2013/04/debate-marxism-legacy-of-subaltern-studies.

[15] Chibber, *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, p. 284.

[16] Pentru informaţiile de mai sus, dar şi pentru alte completări, vezi *Idem.*, pp. 33-42. Pentru o prezentarea cît mai nuanţată, trebuie semnalat faptul că Guha ţine cont în studiile sale de situaţiile istorice diferite în care au acţionat burghezia engleză sau franceză, pe de o parte, şi cea indiană, pe de alta. Dacă burghezia europeană a luptat împotriva feudalismului unor state monarhice, burghezia indiană s-a confruntat cu clasele latifundiare din cadrul unui stat colonial, motiv pentru care ideologia ei a luat cu necesitate forma naţionalismului – totuşi, acest lucru nu-i schimbă cu nimic concluzia că burghezia locală nu a reuşit să întemeieze în India o societate burgheză liberală; vezi *Idem.*, pp. 46-50.

[17] Pentru ideea că atît în Vest, cît şi în Est agenţii democratizării respectivelor societăţi au fost grupurile subalterne (în centru cărora se aflau mişcările muncitoreşti), nu burghezia sau capitalul, vezi şi *Idem.*, pp. 152-153.

[18] Pentru o analiză amănunţită a modului în care marea burghezie indiană – altfel spus chiar capitalul local – a subminat politicile de stat, organizarea muncitorească şi dezvoltarea economică a Indiei după 1947, vezi Vivek Chibber, *Locked in Place. State-Building and Late Industrialization in India*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2003.

[19] Pentru această prezentare condensată, vezi Chibber, *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, pp. 55-99. Totuşi, dezacordul cu teoria istoricului indian nu-l împiedică pe Chibber să-i recunoască şi meritele. „Importanţa operei lui Ranajit Guha este aceea că oferă o sociologie istorică care caută să explice cum şi de ce a apărut această linie de fractură. Forţa argumentului său rezidă în faptul că el nu l-a derivat din tipul de esenţialism care poate fi găsit uneori în teoria postcolonială sau în scrierile altor subalternişti. El se sprijină, în schimb, pe un argument istoric cu privire la diferitele biografii ale capitalului în două zone [diferite]. În centrul explicaţiei lui Guha se află afirmaţia că tipul de modernizare pe care capitalul l-a forjat în Occident nu a fost pe ordinea de zi cînd a călătorit în lumea colonială – că în formaţiunile sociale coloniale, capitalul şi-a abandonat impulsul său universalizant.” (*Idem.*, p. 50)

[20] Vezi *Idem.*, pp. 100-102.

[21] Evident, istoric, acest lucru a implicat şi democratizarea societăţilor în cauză; dar, cum scrie şi Chibber, faptul că există o legătură între capitalism şi democratizare nu înseamnă că legătura e între capitalişti şi democratizare. (*Idem.*, p. 146)

[22] Cu alte cuvinte, Chibber reproşează reprezentanţilor curentului studiilor subalterne o confuzie categorială, cea dintre universalizare şi omogenizare. El scrie: „teoreticienii postcoloniali greşesc cînd susţin că teoriile abstracte nu pot da seama de producerea şi persistenţa diferenţelor sociale. Poziţia lor dă impresia că se sprijină pe o eroare conceptuală: cea conform căreia categoriile universalizatoare implică un peisaj social omogen.” De fapt, lucrurile stau altfel: „logica abstractă a capitalismului […] poate susţine şi chiar crea o diversitate extraordinară de identităţi sociale”. Această idee implică faptul că sistemul capitalist nu transformă fiecare cultură într-o replică a celei occidentale, întrucît capitalismul este în primul rînd un sistem economic; dacă el implică sau presupune şi ceva de ordin cultural, acest lucru este pur şi simplu contingent (pentru a nu spune: indiferent). „Universalizarea capitalului este perfect compatibilă cu persistenţa diferenţierii sociale, culturale şi politice dintre Est şi Vest. Pentru a se universaliza, capitalul nu trebuie să anuleze diferenţa socială. Mai curînd, el trebuie să subordoneze acele dimensiuni ale reproducerii sociale care sînt esenţiale propriei sale funcţionări.” (*Idem.*, pp. 150-151)

[23] Vezi *Idem.*, pp. 103-123.

[24] Pentru o pledoarie convingătoare în favoarea unui nou universalism politic, vezi şi textul lui Vivek Chibber, „L' universalisme, une arme pour la gauche”, *Le Monde diplomatique*, mai 2014, pp. 1 şi 22-23. În acest articol, autorul polemizează nu doar cu postcolonialismul şi cu studiile subalterne, ci şi cu o altă teorie intelectuală, înrudită, gîndirea decolonială, reprezentată de intelectuali sud-americani precum Arturo Escobar, Aníbal Quijano sau Walter Mignolo. (Pentru o bună introducere în gîndirea decolonială, vezi: Ovidiu Ţichindeleanu, „Tranziţia, gîndirea decolonială şi teoria critică a postcomunismului”, *IDEA artă + societate*, nr. 33-34, 2009, pp. 161-164; Aníbal Quijano, „Colonialitatea puterii, eurocentrism şi America Latină”, *IDEA artă + societate*, nr. 33-34, 2009, pp. 164-174; Walter D. Mignolo, „Colonialitatea: partea mai întunecată a modernităţii”, *IDEA artă + societate*, nr. 33-34, 2009, pp. 175-187.) În pofida diferenţelor dintre ele, toate aceste direcţii de cercetare au ca punct comun „o respingere a tradiţiei Luminilor în întregul ei, suspectă din cauza universalismului ei şi tendinţei sale de a proclama validitatea anumitor categorii, independent de culturile şi de caracteristicile locale. Ţinta lor principală? Marxiştii, bănuiţi că ar suferi de o formă avansată de orbire intelectuală.” (Chibber, „L' universalisme, une arme pour la gauche”, p. 22) În linii mari, ideile din acest text se regăsesc, într-o formă mai detaliată, în cartea lui Vivek Chibber despre teoria postcolonială, deci prezentarea lor nu se mai impune aici; însă concluzia merită amintită: dacă pe tot parcursul secolului XX mişcările anticoloniale au denunţat asuprirea în virtutea drepturilor universale şi aspiraţiilor comune tuturor fiinţelor umane, esenţialismul cultural postcolonial (sau decolonial) denunţă astăzi – spre satisfacţia tuturor tiranilor locali, care invocă diferenţele culturale pentru a încălca drepturile popoarelor asupra cărora s-au înstăpînit – chiar gîndirea de stînga, pe care o consideră nimic altceva decît fundamentul ideologic al dominaţiei imperiale. Împotriva unei astfel de viziuni parohiale, reînnoirea teoriei şi practicii de stînga nu poate lua decît o formă internaţionalistă şi democratică, care să reprezinte şi să reafirme, în faţa ameninţării capitaliste, umanitatea noastră comună. (*Ibid.*, p. 23) Pentru o completare a criticii antiuniversalismului, vezi Chibber, *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, p. 153.

[25] Nu pot discuta aici analiza detaliată pe care Vivek Chibber o dedică volumelor lui Chakrabarty; pentru aceasta, vezi *Ibid.*, pp. 178-248.

[26] Conceptualizarea de către Chatterjee a vieţii rurale şi a ţăranului din India se apropie astfel foarte mult de cea a curatorilor Muzeului Ţăranului Român din Bucureşti, pentru care viaţa materială a satului românesc – atunci când nu e cu totul ocultată – se reduce la o reflecţie palidă a unei spiritualităţi viguroase.

[27] „Chatterjee avertizează explicit împotriva integrării unei analize a ţăranilor indieni într-o teorie generală a acţiunii ţărăneşti – indienii reclamă propria lor teorie, afirmă el, deoarece ei nu *gîndesc* ca alţi agenţi, în special ca cei din Vest. Ei au nevoie de o teorie proprie, sensibilă la psihologia lor distinctă. Toate acestea sună familiar de trist, chiar dacă sînt îmbrăcate într-un limbaj radical, pentru că trimit direct la ideologia colonială de secol nouăsprezece, pentru a nu aminti şi reificările contemporane despre Estul neschimbător.” (*Idid.*, p. 161) Pentru informaţiile din acest paragraf (dar şi pentru alte detalii), vezi *Idem.*, pp. 157-177. De asemenea, pentru critica teoriei naţionalismului colonial a lui Chatterjee, la care nu mă pot opri aici, vezi *Idem.*, pp. 249-283.

[28] Vezi *Idem.*, pp. 284-296.

[29] Vivek Chibber, „How Does the Subaltern Speak?” (interviu cu Jonah Birch), *Jacobin Magazine*, nr. 10, 2013; on-line: https://www.jacobinmag.com/2013/04/how-does-the-subaltern-speak/

Horia-Roman Patapievici,



De ce nu avem o piață a ideilor
Humanitas, Bucureşti, 2014

Se ia o premisă radical idealistă (ideile şi schimbul de idei dintre profesionişti sunt cele care susțin şi construiesc realitatea socială obiectivă) şi se cuplează cu o observație empirică indiscutabilă: deşi avem filosofi şi cărți de filosofie româneşti (dovadă succesul de casă al ştim noi cui), ele nu creează o şcoală, o direcție şi o piață de idei. Concluzia imediată: atâta timp cât alde Sorin Lavric şi alții nu se vor mobiliza să instituționalizeze ideile maeştrilor într-o structură de continuitate, dând astfel substanță şi fundament realității româneşti, riscăm ca, mâine-poimâine, să nu mai vedem nimic pe geam şi să nu ne mai înțelegem om cu om. Ceea ce n-ar fi tocmai plăcut.

Dar mai există o soluție, pe care tocmai autorul – sau „editorul [său] exemplar" – o pune în practică în acest volum: se ia o carte de acum câțiva ani (*Despre idei & blocaje* [2007], care deja în sine era propria ei reeditare, mai bine de jumătate constând doar din reformulări, recapitulări şi anexe), i se lipeşte o scurtă prefață de actualizare prin reconfirmare, şi se scoate la vânzare cu un cu totul alt titlu. După care ne întrebăm serios de ce nu avem o piață a ideilor.

Zoltán Rostás, Antonio Momoc
(coord.),



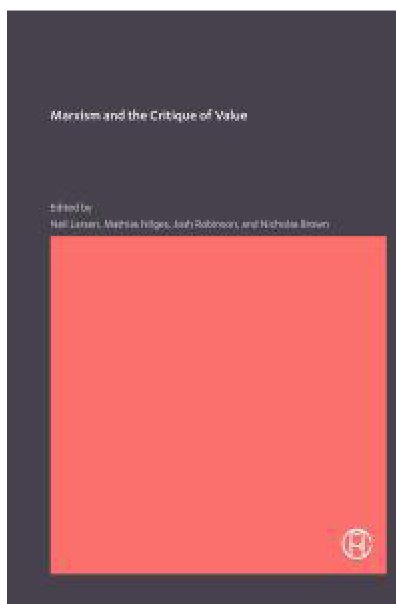
Bişnițari, descurcăreți, supraviețuitori
Curtea Veche, Bucureşti, 2013

„Tataie, cum a fost viața dumitale de când te-ai născut şi până în ziua de azi?".

Palpitant, relevant şi, mai ales, autentic ca o călătorie cap-coadă cu Iaşi-Timişoara. Cam aceeaşi proporție şi aceeaşi probabilitate să dai peste poveşti interesante, cu tâlc, utilizabile, sau dimpotrivă, perorații, banalități şi sforăieli interminabile. Tot acest ghiveci consistent de chit-chat presărat cu informație istoriografică e ținut laolaltă, desigur, de pretextul şi principiul – atât de venerat astăzi – al experienței directe, contactului imediat, într-un cuvânt: al autenticității. Problema cu genul acesta de experiență a autenticității, comprimată şi directă ca-ntr-un compartiment cu uşile închise, este că, totuşi, la un moment dat trebuie să mai ieşi pe coridor, la aerisire. Munca istoricului sau a sociologului abia de-aici începe.

*

N. Larsen, M. Nilges, J. Robinson, N. Brown (eds.),

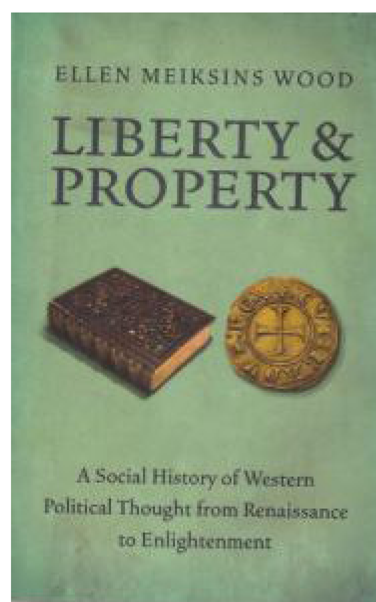


Marxism and the Critique of Value
MCM' Publishing, Chicago, 2014

În principiu, volumul ar trebui să fie un mic eveniment editorial – prima prezentare în engleză a grupului german Krisis, descendent al celei mai interesante direcții de analiză din genul marxist, şi anume critica valorii. Practic însă, linia ereditară a *Wertkritik*-ului trebuie să fi suferit undeva un grav moment de inflexiune, dacă de la textele entuziasmante ale unui Isaac Rubin sau Moishe Postone ea ajunge astăzi să constea în a plimba impasibil acelaşi nucleu conceptual *ready made* peste toate domeniile posibile ale existenței sociale şi în a proiecta, totodată, implicit şi la tot pasul, metafore romanate despre abstractizarea fatală a concretului şi alienarea omului în medierea socială. Oare să fie chiar nevoie de toată dantelăria marxistă a criticii valorii ca să aflăm că modernitatea şi Iluminismul, cu universalismul şi egalitarismul lor, sunt sursa tuturor relelor, că apocalipsa socială (sfârşitul capitalismului) a şi venit, dar că salvarea constă în răzgândirea interioară a fiecăruia şi în decuparea unor oaze de comunitate i-mediată şi rezistență prin agricultură? Pentru toate astea îl avem deja pe Dan Puric.

*

Ellen Meiksins Wood,

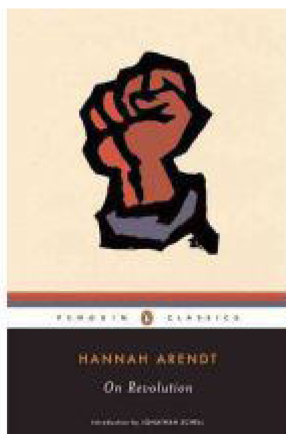


Liberty & Property. A Social History of Western Political Thought from Renaissance to Enlightenment
Verso, Londra & New York, 2012

„For all its dangers, Enlightenment universalism has provided a theoretical underpinning for emancipatory projects much more effective than anything postmodernists have been able to devise". O excelentă lectură a canonului teoriei politice moderne, în care textele fondatoare ale democrațiilor occidentale (Locke, Rousseau etc.) sunt proiectate pe propriul lor fundal istoric marcat de naşterea capitalismului şi a statului modern. O resursă teoretică necesară în confruntările ideologice actuale, în care iluminismul modern este, pe de o parte, istoricizat şi dez-abstractizat, prin raportarea sa la determinările obiective, variațiile locale şi interesele dominante din epoca articulării sale, şi (parțial) reabilitat, pe de altă parte, ca instrument de emancipare politică în continuare preferabil alternativelor aflate azi la ofertă.

*

Hannah Arendt,



On Revolution

Penguin Classics, 2006 [ed. orig. Viking Press, 1963]

Visul umed, revoluționar, al liberalismului contrarevoluționar, expresia filozofantă, sublimată în înțelepciune, a anticomunismului american.

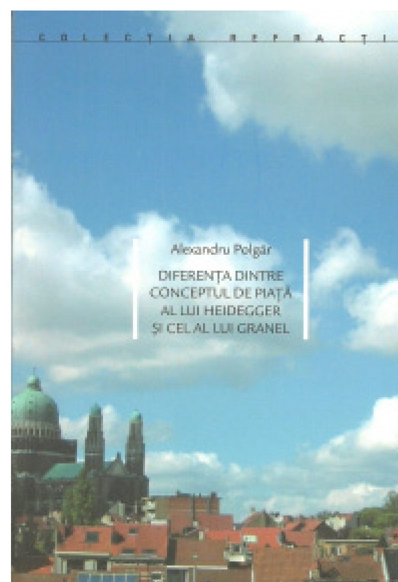
O relectură „istorică" și „filosofică" a conceptului și fenomenului de revoluție, care urmărește obsesiv, din premise până-n concluzii (nici doi pași, în fond), aceeași teză și misiune: să curețe revoluția (ideea cât și istoria ei autentică) de orice depunere sau ingerință a chestiunii sociale – și implicit de orice tentație sau urmă socialistă. Revoluția astfel revoluționată este un fenomen pur politic, din care lipsește și trebuie să lipsească orice aspect legat de constrângerile imediate, materiale și economice ale existenței individului, care sunt, ne spune Hannah Arendt, supuse iremediabil necesității și incapabile să poată fi vreodată sublimate în politic altfel decât prin teroare și totalitarism. Pe scurt, o disecție cu paloșul a fenomenului revoluției, în două mari hălci opuse: pe de o parte, revoluția bună, liberală și democratică, în care s-a luptat pentru politică, libertate și individ, și care se potrivește cumva istoric cu revolta micilor proprietari de afaceri și marilor proprietari de sclavi împotriva taxatorului britanic (pe scurt, Revoluția Americană), și pe de altă parte, revoluția nasoală, cu teroare și inevitabil totalitară, în care s-a murit degeaba pentru chestiuni frivole și oricum eterne, precum sărăcia și inegalitatea – concept de revoluție prin care Arendt vizează, desigur, Revoluția Franceză, dar mai ales, pe cât se poate așa mai peste umăr, Revoluția din 1917. Dacă nu luăm în calcul victimele colaterale – cum ar fi istoria, sacrificată rapid pe eșafodul gata pregătit al argumentației autoarei – se poate spune că misiunea reușește. Altfel, tot așa cum în *Condiția umană* conceptele și treptele existenței umane (muncă-lucru-acțiune, necesitate-libertate, economie-politică) se nășteau imaculat din experiența grecească și treceau direct în tabla de valori eterne, eliberate de orice pată istorică precum prezența covârșitoare a sclaviei în democrația originară ateniană, la fel și aici, opoziția revoluție americană bună, pentru libertate vs. revoluție franceză/rusă rea, pentru egalitate, saltă prin fenomenologia efectivă a revoluției, către teza finală, fără să se-ncurce vreodată în vreo complicație a istoriei efective, precum masacrul populației indigene, sclavia, imperialismul ș.a.m.d.

Dar oare să mai aibă rost să maltratăm în felul acesta istoria revoluțiilor, când avem acum exemplul perfect de revoluție curat liberală în fața ochilor? Unde oare întâlnim acest teatru în care cetățenii liberi se mobilizează ca niște spirite abstracte, imaterializate, și totuși ca la un semn, în vederea unei experiențe pure a libertății – ca să instituie, altfel spus, spațiul separat, golit de orice conținut și totuși autosuficient al politicului, ca să vegheze în mod pozitiv o libertate pur negativă, din care orice chestiune socială, materială și economică este respinsă politicos ca vulgaritate pre-politică? Unde altundeva, altfel spus, economicul și socialul sunt depolitizate și naturalizate direct din definiție, iar politicul anemic astfel obținut e exaltat ca bun democratic și datorie politică supremă – unde mai votăm doar ca să votăm, pentru că așa e frumos, politicos și democratic, dacă nu astăzi și pretutindeni în lumea noastră liberă.

Așa, într-adevăr, liberalismul a învins, și Hannah Arendt are dreptate. Da-i bine oare?

(Alex Cistelecan)

Alexandru Polgár,



Diferența dintre conceptul de piață al lui Heidegger și cel al lui Granel

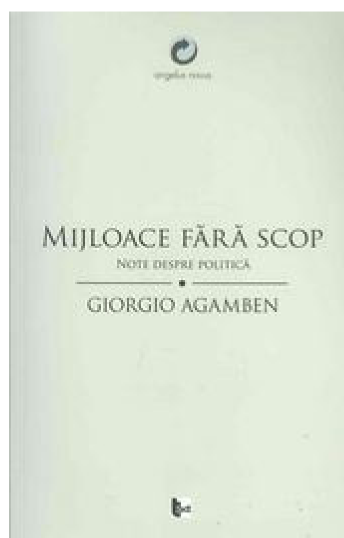
Idea Design & Print, Editură, Cluj, 2013

O șlefuire a instrumentelor conceptuale pentru a gândi revoluția sub forma unei decizii (în sensul lui Kierkegaard, adâncit de Heidegger) de răsturnare a capitalismului, prezentată sub forma unui studiu subiectiv și academic despre un filosof major al epocii noastre, Gerard Granel (1930-2000). Radicalitatea gândirii e ceea ce rămâne după epuizarea experiențelor politice emancipatoare ale modernității, istovire

camuflată tot mai puțin de competiția electoralistă. Ceea ce falsifică aparentele deosebiri politice între o falsă stângă şi o falsă dreaptă e temeiul lor comun: Piața ca mod de manifestare al ființării. Piața ca esență a Ființei nu este anunțul unei noi epoci venită după lumea veche, evul mediu şi modernitate, ci blocarea procesului de constituire a oricărei lumi, căci esența sa este de a refuza orice limitare în numele unei producții infinite. Odată cu marginile ce hotărau lumea, sunt măcinate şi caracterele ce defineau cândva diversele tipuri istorice şi geografice ale umanității. Cvasilumea noastră rămâne populată de stafiile indistincte a unor mărfuri-producători-consumatori. Granel aprofundează istoria citită de Heidegger sub forma unor noduri de gânduri metafizice în care Ființa se dă ascunzându-se, dar, în interpretarea sa, Ființa îşi pierde caracteristicile solare, întunecându-se, devenind sursa oricărei limitări ce face posibilă alcătuirea lucrurilor şi ființelor. Se preschimbă în Diferență! Deschiderea faptul de a fi în lume, de la care pornea analiza existențială a lui Heidegger, se transformă în rană, buze ale rupturii, oferind uneltele de limbaj necesare pentru a înfrunta direct criza economică, catastrofa ecologică sau excluderea ca anomalii ce devin norma vremii noastre. Contemplarea diverselor sfârşituri ale Infinitului ce nu-şi mai opreşte re-producerea, sfârşind cu tot ce-i stă în cale!

*

Giorgio Agamben,



***Mijloace fără scop. Note despre politică*, trad. Alex Cistelecan,**
Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013.

Succesul ne face optimişti! E o colecție de articole, majoritatea publicate în presa cotidiană, unde autorul îşi reia şi ilustrează temele favorite: *viața nudă, homo sacer, biopolitica, starea de excepție*. E bună o recapitulare, dar mondenitatea *mass-media* îşi pune amprenta asupra unei gândiri ce găseşte în tăceri şi în alegerea temelor numeroase înrudiri cu viziunea despre lume a unui *lazy journalism* foarte util puternicilor zilei. Astfel, propunerea de „extrateritorialitate reciprocă” – ce ar trebui să regleze conflictul israelo-palestinian sau constituirea unei Europe dincolo de națiuni, în care fiecare s-ar vedea pe sine ca refugiat, înainte de a se simți cetățean al unei entități naționale. Jocuri intelectuale fără mare legătură cu realitatea: sub bombardamentele Țahal sau sub regulile de austeritate impuse de Germania, palestinianul sau grecul ar putea să fie mai puțin entuziasmat de statutul său filosofic de erou în avangarda popoarelor desprinse de pământul sau de suveranitatea lor. Avântul speculației lăsă mereu în uitare existența raporturilor de forțe. Şi atunci, dacă la baza scrierilor stă oralitatea, la baza limbii oficiale e argoul, iar la baza sedentarismului un nomadism originar, acest temei slab, elementul secund al relațiilor de mai sus, e înscăunat ca principiu utopic al politicii. Din nefericire pentru ultimele triburi ale oralității, pentru minoritari şi pentru nomazi, scrierile politice ale lui Agamben rămân doar simple exerciții literar-filosofice!

*

Charles Melman,



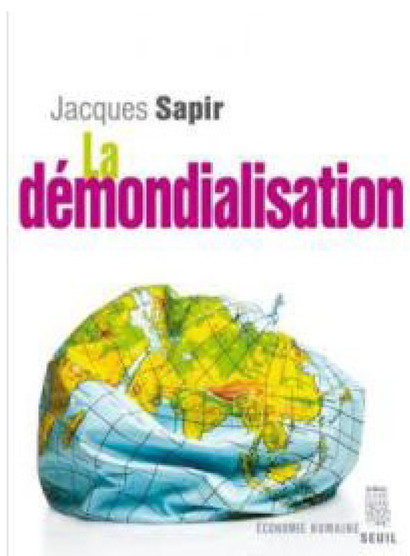
***Omul fără gravitate. A juisa cu orice preț*, trad. Dan Radu, Horațiu Trif, Virgil Ciomoş,**
Eikon, Cluj-Napoca, 2012

Dacă omul nou al socialismului real nu a existat decât ca *logo* al propagandei prosovietice, imagine recuperată de birocrația culturală anticomunistă sub forma monstrului apatrid (eventual evreu) şi torționar (eventual incult), capitalismul liberal a reuşit o transformare radicală a umanității: omul egalității şi toleranței culturale, clona perfect adaptabilă cerințelor

economiei de piață. O discuție între doi psihanaliști, Charles Melman răspunzând întrebărilor lui Jean-Pierre Lebrun, sau psihanaliza descotorosită de jargonul ei de specialitate pentru a da seama de nevoile epocii: noua economie psihică instituită de cel mai recent capitalism. Acest elev a lui Lacan riscă şi un pronostic: evoluția societății spre un „fascism voluntar" chemat de confuzia unei comunități în care toate dorințele de juisare devin exigențe politice emancipatoare. Discuția asupra imaginii psihanalizei, ce face azi figură „reacționară" prin limbajul său despre autoritate, lege sau diferență sexuală, se întinde asupra riscurilor destinului uman.

*

Jacques Sapir,



La Démondialisation, Seuil, Paris, 2011.

Pentru economistul francez, secolul XXI este definit de refluxul globalizării economice, a reîntoarcerii statelor şi a războaielor lor. E un manifest internațional chemând la o demondializare concertată menită să atenueze violențe schimbăriilor deja începute. E totodată o solidă lecție de istorie economică contemporană, cu descrierea riguroasă a celor două valuri ale globalizării şi a distrugerilor lor: 1) globalizarea piețelor plasată sub egida liberului schimb; 2) globalizarea financiară a dereglementărilor produse sub egida Fondului Monetar Internațional, Băncii Mondiale şi Comunității Europene. Consecințele lor: punerea în competiție şi distrugerea sistemelor sociale (indemnizații de şomaj, sănătate, pensii); transformarea imediată a crizelor locale a marilor centre financiare în crize mondiale; austeritatea europeană ca produs al excedentelor comerciale germane. Dacă voluntarismul politic al lui Sapir ne poate lăsa sceptici, volumul e în schimb o documentată răsturnare a mitului încă vioi al "blândului comerț": azi, ca şi ieri, nava de război a precedat corăbiile de negustori!

(Claudiu Gaiu)


Ioan Augustin POP - Zahar - Ciclul Arheologii Industriale

Aakash SINGH



Marxism şi postcolonialism*

După cum s-ar putea să ştiţi, sunt văzut ca un teoretician postcolonial, dar cel mai probabil nu aşa cum sunteţi obişnuiţi să-i concepeţi pe aceştia – precum Gayatri Spivak sau Homi Bhabba, de exemplu. Ce vreau să spun prin teorie postcolonială? Ei bine, daţi-mi voie mai întâi să spun ce *nu* înţeleg prin asta.

Deşi originea lor datează de mai devreme, de exemplu din scrierile lui Franz Fanon, abia începând cu Revoluţia Iraniană din 1979 asistăm la apariţia şi vizibilitatea pe scară largă a studiilor postcoloniale. Dar cea mai mare parte a acestei literaturi poate fi văzută, cred eu, ca o formă unică de auto-înţelegere Occidentală (sau mai exact, trans-atlantică) – ceea ce Habermas numeşte „dialectica şocantă a unei reflexivităţi de înalt nivel". Atunci când citim aceste texte postcoloniale, n-ar trebui să confundăm ceea ce experimentăm cu vreun soi de întâlnire nemijlocită cu nişte epistemologii sau temporalităţi radical alternative ş.a.m.d. Se prea poate să vă fi familiarizat cu studiile postcoloniale prin intermediul unor surse precum Ashcroft, Griffiths şi Tiffin, *Post-colonial Studies: The Key Concepts* (1988) sau Loomba, *Colonialism/Postcolonialism* (1998/2005), Robert Young, *Postcolonialism: An Historical Introduction* (2001) sau prin texte teoretice fundamentale precum Homi Bhabba, *Nation and Narration* (1990) sau *The Location of Culture* (1994), ori Gayatri Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason* (1999).

Fiecare din aceste cărţi menţionate aici drept reprezentative pentru studiile postcoloniale a fost iniţial publicată într-o metropolă trans-atlantică; de obicei Londra sau New York. Nu vreau să critic această practică *per se*. Ci doar să-i arăt natura sa emică – cum spun antropologii – sau internă. Cum poate faptul de a fi publicat într-o metropolă transatlantică să circumscrie portanţa ideologică a unei lucrări teoretice? În primul rând, lucrările menţionate sunt nişte critici ale orientalismului sau eurocentrismului, însă ele nu abordează tradiţiile şi practicile intelectuale non-occidentale ca pe nişte alternative; ele rămân nişte critici imanente (în parte din pricina presiunilor editoriale sau din considerente de piaţă), chiar şi atunci când pretind a reprezenta postcolonia. Cel mai important, există reţete diferite de scriere: abordarea multiculturalistă dezarmantă, utilizată în publicaţiile trans-atlantice, versus abordarea politizantă sau structurală ce poate fi articulată „afară" sau în publicaţiile vernaculare din post-colonii. Teoria postcolonială de care eu mă distanţez înfloreşte în spaţiul în care domină teoria liberală multiculturală. Sunt sigur că înţelegeţi ceea ce dictează aceasta: fiecare loc va avea aceeaşi formă (democraţie liberală parlamentară plus economie capitalistă), însă un conţinut minunat de variat (diferenţa culturală cocoţată la nivelul suprastructurii: obiceiuri exotice şi pestriţe, vestimentaţie şi mâncăruri pitoreşti – dar nimic într-atât de politizat încât să destabilizeze baza).

Teoria postcolonială astfel înţeleasă este simplă rezistenţă, sau mai degrabă resentiment, împotriva triumfului modernităţii liberale. E autocritica imanentă şi călduţă a modernităţii liberale. Ea prezintă în mod fals un discurs intern drept o întâlnire exterioară sau etică, după cum spun antropologii.

Dimpotrivă, teoria postcolonială care ar putea fi opusă la ceea ce tocmai am descris este, potenţial, profund polemică, iar în unele cazuri se articulează cu unele demersuri strategice, geopolitice şi globale, ale statelor postcoloniale, încercând nu doar să suplimenteze, ci să înlocuiască. Efectele practice şi politice ale acestor lucrări rezultă de obicei în declaraţii, din partea puterilor hegemonice, de „banditism" [rogueness] sau, în cazul extrem, în acuzaţii de tip „terorism" şi „axa răului". Ele sunt excluse pentru vina de a fi transgresat normele stabilite şi administrate de blocul neocolonial trans-atlantic. În ce mă priveşte, sunt mai simpatetic faţă de această din urmă manifestare a teoriei postcoloniale, chiar dacă lucrez mai degrabă în instituţiile celei dintâi. Ceea ce voi discuta astăzi pică undeva la mijloc între ele.

Există oare ceva de genul unui set de condiţii minime pentru ca ceva să treacă drept teorie postcolonială? Există multe, din care cea mai mare parte sunt evidente, aşa încât mă voi concentra pe ceva mai puţin de la sine înţeles. Şi anume, pe faptul că teoria postcolonială presupune, în mod axiomatic aş spune, un fel de *atenţie faţă de cultură* [commitment to culture]. Multora nu le place să spună asta în mod explicit, din câteva motive. Cel mai relevant aici e cel datorat dispreţului faţă de cultură pe care îl manifestă numeroşi marxişti, precum Fredric Jameson sau Terry Eagleton, atunci când discută textele teoreticienilor postcoloniali. Pentru ei, există o prioritate clară a capitalului faţă de cultură. Gerald Cohen, în interpretarea sa a „Prefeţei" la *Critica economiei politice* a lui Marx (1859), o numeşte „teza priorităţii" [primacy thesis]. Voi cita cuvintele lui Marx:

„În producţia socială a vieţii lor, oamenii intră în relaţii determinate, necesare, independente de voinţa lor – relaţii de producţie –, care corespund unei trepte de dezvoltare determinate a forţelor lor de producţie materiale. Totalitatea acestor relaţii de producţie constituie structura economică a societăţii, baza reală pe care se înalţă o suprastructură juridică şi politică şi căreia îi corespund forme determinate ale conştiinţei sociale".

Structură reală şi suprastructură, capital şi cultură, marxism şi postcolonialism. Dar nu e oare mai degrabă vorba de o disjuncţie şi nu de o conjuncţie, în ciuda titlului non-polemic ales de organizatorii acestei conferinţe? Nu e mai degrabă vorba de un angajament sau-sau?

Vreau să văd cât de departe pot împinge această idee. Voi începe prin a vorbi despre *alienare, acumulare* şi *modul asiatic de producţie.*

În „Prefaţa" la *Capitalul* (vol. I), după cum ştiţi

cu toții, Marx sugerează că „țara mai dezvoltată din punct de vedere industrial arată țării mai puțin dezvoltate doar imaginea propriului ei viitor”. Capitalul bate cultura. Istoria bate cronica. Narațiunea periodizantă domnește suprem – prin această periodizare înțeleg acea evoluție istorică a formelor de producție: de la pre-capitaliste, la capitaliste, la post-capitaliste (sau comuniste). Ca supliment pentru periferie, Marx a anticipat cu aproape 150 de ani ideea contemporană de „Europă cu mai multe viteze”, o dezvoltare diferențiată pentru diversele națiuni care, cu toate astea, sunt așteptate să ajungă în cele din urmă la același punct terminus. Acesta a fost motivul pentru care Marx și-a oferit aprobarea, chiar dacă plină de rezerve, colonialismului european – sau cel puțin Imperiului Britanic în India – în ciuda ororilor acestuia. Imperialismul britanic a grăbit intrarea Indiei pe calea necesară a dezvoltării, ceea ce era considerat a fi un câștig sau un beneficiu. Din perspectiva logicii cu totul impersonale a dezvoltării, acest fapt era mai important decât brutalitatea subjugării și devastării, a sclaviei, a extracției resurselor, foametei ș.a.m.d.

Dar poate că nu era nevoie să se petreacă astfel. În *Manuscrisele economice și filosofice* găsim o tratare detaliată a muncii alienate care cred că e important să o alăturăm și să o luăm aici în considerare. În sistemul socio-economic capitalist, muncitorul este alienat în cel puțin 4 feluri: 1) alienat de produsul său, care îi este sustras de îndată ce l-a creat; 2) alienat de procesul activității de producție, pe care Marx îl numește un supliciu; 3) muncitorii sunt alienați de ființa lor de specie [Gattungswesen], pentru că nu sunt angajați în activitatea productivă în concordanță cu potențialul lor uman specific; și 4) muncitorul este alienat de celelalte ființe umane, acolo unde relația de schimb înlocuiește satisfacerea reciprocă a nevoilor.

Din contră, în *Caietele pariziene* (comentariile asupra lui James Mill), găsim o proiecție a ceea ce ar putea fi munca non-alienată, tot cu patru puncte principale:

„Să presupunem că am munci ca niște ființe umane… 1) În producția mea, mi-aș obiectiva individualitatea mea… și astfel m-aș bucura nu doar de manifestarea individuală a vieții mele în timpul activității, dar și când aș privi obiectul aș avea plăcerea personală de a ști că personalitatea mea este obiectivă… 2) În întrebuințarea ta a produsului meu, aș avea bucuria imediată de a fi conștient că am satisfăcut o nevoie umană prin munca mea, altfel spus că am obiectivat natura esențială a omului, precum și satisfacția că am creat astfel un obiect ce corespunde nevoii naturii esențiale a unui alt om. 3) Eu aș fi pentru tine mediatorul dintre tine și specie, și astfel aș fi recunoscut și simțit de către tine ca o completare a naturii tale esențiale și ca o parte necesară din tine însuți, și astfel m-aș ști confirmat atât în gândurile cât și în iubirea ta. 4) În expresia individuală a vieții mele, eu aș crea direct expresia ta a vieții tale, și astfel în activitatea mea individuală eu aș fi confirmat în mod direct și realizat adevărata mea natură, natura mea umană, natura mea comună”.

Ridic această problemă a muncii adevărate, umane, pentru că ea nu pare să fie periodizată în mod particular. Altfel spus, ea pare non-capitalistă fără a fi în mod necesar post-capitalistă. Lărgind această sugestie desigur foarte subțire într-un pariu mult mai amplu, sugestia mea e că se prea poate să rămână o întrebare deschisă dacă realizarea unui sistem socio-economic care să permită ca munca non-alienată să se extindă în tot sistemul ar putea să fie compatibilă cu ideea că resursele culturale sunt excluse din cadrele acelei mari narațiuni care, după cum pare să argumenteze Marx, ar sfârși prin a captura, în cele din urmă și în mod necesar, toate periferiile în logica sa. Pentru a o spune în termeni mai concreți, poate că ceva precum Gandhianismul *este* posibil, cel puțin în acele regiuni în care el provine din resursele inerente tradițiilor culturale.

Această idee se află într-un contrast acut cu modul în care marxiștii din secolul XX, atât din India cât și din afara ei, au considerat regimul socio-economic gandhian – ca utopic (analog ideilor socialiste utopice cu care Marx se lupta în *Mizeria filosofiei*), sau ca romantic, reacționar ori oportunist. *The Indian Ideology* (2012) a lui Perry Anderson este cea mai recentă reluare a opoziției marxiste față de această alternativă, implicând orice posibilă reformulare a tuturor acestor critici și culminând în reinstaurarea priorității capitalului asupra culturii și în concedierea oricărei încercări de a opera în afara acestei paradigme ca un naționalism vulgar în cel mai bun caz.

Dar dacă e să ne îndreptăm atenția asupra nucleului gândirii lui Marx, ideea sa despre acumulare este, desigur, și spre deosebire de cea privind alienarea, una profund periodizată. Însuși conceptul de acumulare „originară” sau „primitivă” (*urspruengliche Akkumulation*) e inerent periodizat. Dar e în același timp universal și nedeterminat cultural.

Ca un ultim exemplu pe această temă, să luăm în considerare ideea abandonată a „modului asiatic de producție”: la rândul său, acesta este, desigur, atribuit în mod inerent cultural, dar în același timp apare ca o întrerupere a paradigmei universale determinate în ultimă instanță și periodizată în patru mari faze. Argumentul meu este că proiecția universală a acestei narative foarte probabil contingente din punct de vedere istoric sau cultural este prezervată și apărată de numeroasele sale excepții empirice printr-un supliment cu mai multe viteze, care oferă un răgaz pentru planul temporal predefinit de sincronizare finală a temporalităților divergente ale periferiilor în care, și numai în care, autonomia culturală cere să fie recunoscută.

Astfel, în cele din urmă, opinia mea este că antagonismul din teoria lui Marx e nu atât cel dintre Capital și Cultură (chiar dacă acesta e modul în care îl articulează marxiștii anglo-americani). La un nivel mai profund, e cel dintre Temporalitate și Spațialitate, dintre periodizare și posibilitatea – de fapt, imposibilitatea decisă a priori – a unor logici culturale și etice eterogene.

Dar de ce ar conta asta, de ce ar trebui să luăm seamă de această încadrare forțată a spațiilor diverse într-un timp universal? În ce fel se leagă de disjuncția marxism *sau* postcolonialism pe care am propus-o în mod polemic? În foarte multe feluri, dar mă voi limita aici la a evidenția unul singur – cât despre celelalte, le voi atinge probabil în discuțiile ce vor urma.

Să luăm în considerare capitalismul post-colonial așa cum apare el printr-o lentilă marxistă: în mod evident, nu există aici nici o urmă și nici un ecou a ceva specific „asiatic”, în schimb avem co-existența particulară și pronunțată a acumulării primitive (acea regresie istorică) cu cele mai înalte (sau mai moderne), inclusiv virtuale, forme de acumulare. Altfel spus, există o bifurcație în analiza pe care comentatorii marxiști o fac capitalismului postcolonial: discuția nu se concentrează asupra legăturilor (contingente sau organice) dintre acumularea primitivă și cele mai recente forme financiare de acumulare. Ortodoxia diacronică nu poate surprinde această legătură. În schimb, dezbaterile și

discuțiile privind forma primitivă s-au concentrat asupra unui set de factori: acapararea pământurilor [land grab], extracția de resurse, formele non-economice de disciplinare a muncii, instrumentele fiscale și politice de deposedare, cuceriri, războaie, forme de sclavie etc. Un set diferit de studii – care discută periferia folosind același vocabular întrebuințat în analiza nucleului central al sistemului – se concentrează pe cele mai recente moduri financiare de acumulare, tranzacții monetare, fonduri suverane, reforme financiare etc.

De ce suferă postcolonia, în mod excepțional, de această bifurcare sau ruptură analitică? Pentru că interpretările marxiste forțează spațiile periferice să intre în logica timpului din centrul sistemului și să sincronizeze eterogeneitatea postcoloniei cu acumularea periodizată din țările industrializate.

În termeni mai puțin abstracți, consecința argumentului meu este că separarea tezei priorității de logica periodizării temporale ne-ar ajuta să facem redundant atașamentul plin de rezerve al lui Marx față de imperialismul britanic.

Sau, într-un context mai actual, separarea tezei priorității de cea a periodizării ne-ar ajuta să scoatem la iveală elementele orientaliste implicite din efortul – nu plin de rezerve, ci pare-se plin de optimism – al unora ca Anderson sau alți marxiști anglo-americani, de la Jameson sau Bruce Robbins, de a disciplina teoreticienii postcoloniali pentru atașamentul lor recalcitrant și considerat, pe nedrept, fetișistic față de cultură.

Voi reveni acum la punctul de pornire și voi reîncepe, însă nu de la alienare, acumulare și modul asiatic de producție, ci aruncând o privire asupra nomazilor și subalternilor. Cred că noul început ne conduce exact la aceeași concluzie.

În *Anti-Oedip*, Deleuze și Guattari scriu: „Capitalismul… decodează și deteritorializează cu toată puterea". *Nomadologia* articulează această deteritorializare și declanșează un nou curent interpretativ care se prelungește până la foarte influentul *Empire* al lui Negri și Hardt.

Dar în volumul 1 din *Capitalul*, capitolul 25, Karl Marx își prezintă propria sa „nomadologie", mult mai prozaică, atunci când vorbește despre munca migrantă.

„Să ne întoarcem acum privirile spre o pătură a populației a cărei origine este rurală, dar care prin ocupațiile sale este în mare parte industrială. Ea formează infanteria ușoară a capitalului, pe care acesta o aruncă, după necesități, când într-un punct, când într-altul. Când nu este în marș, ea «stă în cantonament». Muncitorii nomazi sunt folosiți la diferite lucrări de construcții și drenaj, la făcutul cărămizilor, la stinsul varului, la construirea de căi ferate etc. Sursă ambulantă de molime, ei aduc în locurile unde își așează tabăra și în preajma lor vărsatul, tifosul, holera, scarlatina etc. În întreprinderile cu investiții mari de capital, cum sunt construcțiile de căi ferate etc., întreprinzătorul însuși pune de obicei la dispoziția armatei sale barăci de lemn sau alte adăposturi asemănătoare, sate improvizate, fără nici un fel de instalații sanitare, sustrase controlului autorităților locale, foarte rentabile pentru domnul antreprenor, care își exploatează muncitorii de două ori: o dată ca soldați ai industriei și o dacă ca chiriași".

După cum știți, această populație a dispărut în mare parte din centrul sistemului capitalist, sau mai exact, din rasa ori etnia majoritară a țărilor din centru, și sunt în schimb imigranți. Dar ei se găsesc din belșug în zonele periferice. Presupun că și în România. Abilitatea de a distila ideea unei populații de-acum invizibilă și doar imaginară într-o metaforă, așa cum au făcut Deleuze și Guattari, este un minunat privilegiu al teoreticienilor post-marxiști din centrul lumii capitaliste. Acesta nu este un privilegiu de care să se poată bucura nici măcar marxiștii din postcolonie. Ceea ce ilustrează problema de încadrare încă o dată: disoluția unei probleme spațiale concrete prin sublimarea ei într-o soluție ideologică. În termeni ceva mai limpezi, ceea ce teoreticienii marxiști din centrul sistemului văd ca o epocă istorică depășită este în continuare o realitate concretă în cele mai multe locuri și spații. Mișcarea drăguță a teoriei maschează abil realitatea masivă a unei periferii de aproape cinci miliarde de oameni. [The dainty tail of theory wags the massive dog of a five-billion strong periphery].

În postcolonie, munca migrantă este un element cât de poate de real al procesului contemporan de acumulare. Au existat studii despre munca migranților și despre ceea ce se numește „dezbaterea privind imigrația", dar foarte puține au remarcat legătura dintre, pe de o parte, deposedarea pe scară largă și migrație (incluzând migrația forțată) și, de cealaltă parte, noile forme de acumulare pe care le-am menționat mai devreme. Aici, de asemenea, odată cu problema originilor coloniale sau postcoloniale ale fenomenului contemporan masiv al muncii migrante, trebuie să investigăm în profunzime relația dintre procesul de acumulare din capitalismul postcolonial și problema muncii în forma ei migrantă. Altfel spus, ceea ce pentru marxiști, și în special pentru versiunea sa de critică a valorii [Wertkritik], trece drept stadiul final al evoluției liniare a capitalismului – redundanța unor categorii tot mai extinse de oameni pe piața muncii – este, pentru capitalismul postcolonial, una din formele sale originare. Care este, atunci, semnificația concretă, și nu doar metaforică, a muncii migrante astăzi? Ce ne spune ea despre periodizarea capitalismului, despre stadiul capitalismului în care ne aflăm astăzi – timpuriu, de mijloc, final, apogeu sau declin? În mod evident, totul depinde de *locul*, și nu de momentul, din care privim.

Toată lumea cunoaște afirmația lui Hegel din Prefața la *Filosofia dreptului*: „Este tot atât de nebunesc să presupui că vreo filosofie ar putea transcende lumea contemporană ei pe cât ar fi pentru un individ să sară peste timpul său. Dacă o teorie își depășește timpul său și construiește o lume așa cum ar trebui să fie, ea există doar în elementul instabil al opiniei, în care își fac loc toate iluziile și rătăcirile".

Îngrijorarea mea este că, confundând spațiul particular cu timpul universal, scrierile multor marxiști contemporani, inclusiv din curentul criticii valorii, cad inevitabil în astfel de iluzii și rătăciri, fie ele futurologie sau science fiction. De-aceea propun această cale alternativă, prin care să gândim atenția față de cultură, față de particularitățile, limitările, determinațiile și contingențele spațiului/locului ca făcând parte din virtuțile teoriei postcoloniale, și nicidecum din viciile ei.

Traducere din limba engleză de Alex. Cistelecan

* Prelegere ținută pe 29 mai la spațiul tranzit.ro/Cluj, în cadrul conferinței-dezbatere *Marxism și Postcolonialism: ce paradigmă contra-hegemonică pentru Estul postcomunist?*

Noile ştiinţe sociale clujene

Peisajul universitar clujean oferă astăzi o privelişte mai puţin obişnuită în alte locuri sau în alte perioade istorice ale oraşului: o generaţie (?) de tineri cercetători, extrem de activă şi promiţătoare şi care, în ciuda preocupărilor diverse şi a poziţiilor diferite de pe care se exprimă, pare să fie suficient de compactă, coerentă şi vizibilă pentru a se configura într-un grup, curent, mişcare – sau cel puţin o nouă „generaţie" a ştiinţelor sociale. Pe lângă apropierile de vârstă, afinităţile personale, intersectările traseelor individuale sau continuităţile liniilor de cercetare, ceea ce dă specificul acestui fenomen e faptul că nici unul dintre aceşti tineri cercetători, intelectuali, universitari nu este doar un universitar: faptul că, mai exact, demersul academic este aici constant dublat – fără a fi prin asta diluat sau compromis – de un interes viu, ba chiar de un angajament real faţă de problemele sociale şi politice imediate.

Desigur, nu este acesta singurul – şi poate nici măcar cel mai important – fenomen prin care Clujul actual face figură aparte şi e semnalat ca atare atenţiei publice: scena artistică sau activismul civic al urbei au fost, recent, alte fenomene clujene ridicate în media românească la rangul de ciudăţenii locale salutare, exemple de urmat, excepţii salvatoare. Însă fenomenul tinerei generaţii de cercetători din ştiinţele sociale clujene a rămas încă neobservat, nesemnalat ca atare.

Revista Vatra doreşte să repare această neatenţie şi să ofere, în paginile ei, o posibilă tribună în care noile ştiinţe sociale clujene şi lucrătorii lor să se poată manifesta ca grup, ca generaţie, în toată diversitatea şi coerenţa lor. (Alex Cistelecan)

Cornel BAN



Generaţia 08: Analiza de clasă şi stânga intelectuală în România

Redescoperind clasa

Tematizările populare sau academice ale clasei sunt elementele constitutive ale apariţiei opoziţiei sociale la consensul neoliberal în România. În 2012 şi 2013, protestele sociale largi împotriva unor chestiuni atât de diferite precum continuarea privatizării din sănătate sau activităţile miniere ale unor multinaţionale au pus pe masă întrebări noi şi dificile privind relaţiile dintre piaţă şi societate din această ţară. Protestele au funcţionat nu doar ca forme de expresie ale frustrărilor legate de corupţie şi austeritate, sau doar ca oportunităţi pentru nişte mişcări cu o singură cauză. Ele s-au dovedit a fi, totodată, spaţii de deliberare în ceea ce priveşte măsura în care inegalităţile sociale generate de dezvoltarea dependentă a României sunt compatibile cu democraţia însăşi. Privilegiul de clasă şi privilegiul politic au fost legate laolaltă în discursul critic al acestui nou tip de mişcare cetăţenească. După ani de acceptare aproape automată a reformelor pro-piaţă de către publicul larg, aceste deliberări au scos la iveală reţele emergente de stânga, constituite din bărbaţi şi femei care s-au maturizat la sfârşitul anilor 1990 şi care au făcut din clasa socială o categorie fundamentală a analizei lor a status quo-ului. Critica lor vocală a capitalismului din România şi a capitalismului în general a fost o surpriză neaşteptată pentru establishment.

Aceşti critici nu au nimic de-a face cu liderii civici, în general bine finanţaţi şi instituţionalizaţi, care în anii 1990 şi-au făcut un nume prin intermediul unor campanii relativ de succes, pentru mai multă democraţie liberală, mai puţină corupţie şi instituţii statale mai eficiente. Pentru tinerii critici de stânga nou apăruţi, generaţia civică din 1990 era vinovată de a fi împachetat laolaltă democratizarea cu neoliberalizarea şi, astfel, de faptul că au avut rolul de coparticipanţi în adoptarea unor politici care au generat o mulţime de probleme sociale, de la inegalitatea tot mai mare la degradarea mediului şi la slăbirea naturii seculare a statului. În loc să apeleze la obişnuitele critici româneşti naţionaliste ale capitalismului, aceşti critici s-au bazat pe un repertoriu şi nişte referinţe discursive cosmopolite, care ar suna familiar în campusurile tipice din Europa sau America de Nord sau în mediile activiste. Articulaţi, educaţi, formaţi în Occident şi nepătaţi de legături cu trecutul autoritar, aceşti critici ai status quo-ului au demonstrat nu doar abilităţi academice sau dorinţa de a-şi asuma în mod deschis identitatea lor politică de stânga şi de a explora posibilităţile democratizării vieţii economice. Ei au fost de asemenea capabili să traducă critici academice ale neoliberalismului şi/sau ale capitalismului în limbajul curent. Într-o ţară care se remarcă prin sărăcia tradiţiei intelectuale de stânga şi prin consistenţa politicii sale postcomuniste liberal-conservatoare, apariţia acestei

generații poate prevesti o deplasare capitală în cultura politică românească.

Faptele sugerează că apariția unei analize critice a relațiilor de clasă în România a fost rezultatul mai multor procese convergente, care s-au desfășurat în timpul ultimului deceniu. Mai întâi, a existat o veritabilă revoluție intelectuală în câmpul umanioarelor și al media culturale care a început în Cluj, un centru universitar important, la cumpăna noului secol. În anii 2000, dezbaterile culturale s-au confruntat cu provocarea venită dinspre o generație de filosofi și activiști culturali versați în diverse tradiții de stânga, de la social-democrație la socialism democratic. La sfârșitul anilor 2000, aceste transformări s-au extins de la filosofie politică și arte la departamentele de sociologie ale celor mai bune universități din țară. Aici, o masă critică de noi cadre universitare, formate sau legate de Central European University sau de alte universități din Vestul Europei sau America, au făcut din analiza de clasă o platformă de studii sistematică și o componentă a cercetării empirice. În fine, radicalizarea politicilor neoliberale în timpul Marii Recesiuni și asocierea strânsă a intelighenției liberal-conservatoare cu președinția neoliberală a lui Traian Băsescu (2004-2014) au deschis noi canale de contestare intelectuală în spațiul public. Pentru a susține aceste argumente, lucrarea de față se bazează pe observație participativă, analiza surselor academice și mediatice și pe conversații cu principalii actori implicați.

Moștenirea național-stalinismului

O combinație originală de naționalism herderian și (neo)stalinism a fost ideologia oficială a „socialismului realmente existent" din România pentru aproape o jumătate de secol după cel de-al Doilea Război Mondial[1]. În discursul intelectual al vechiului regim, marxism-leninismul a fost altoit în mod creativ cu concepte etno-naționaliste[2], iar marxismul critic, cu puține excepții (Lukacs, Marcuse și Althusser) a rămas problematic din punct de vedere politic[3]. În ce privește analiza de clasă, mulți sociologi au avut instrumentele necesare pentru a o articula, însă puțini au îndrăznit să se confrunte cu ortodoxia marxist-leninistă în mod frontal. Unii sociologi au folosit marxismul critic ca platformă pentru critica lor a stratificări staliniste de clasă[4], însă represiunea i-a împiedicat să-și publice analizele în România, și cu atât mai puțin să formeze comunități de cercetători care să se ocupe cu analize neortodoxe ale structurii de clasă, așa cum s-a întâmplat în unele din țările învecinate[5].

După 1989, cadrul intelectual dominant, prin care cei mai influenți intelectuali publici și comentatori au înțeles realitățile sociale ale postcomunismului a fost o sinteză de liberalism și conservatorism[6]. Unii au ales filosofia socială și economia libertariană, alții au devenit neoliberali doctrinari, iar alții au articulat o înclinație explicită pentru neoconservatorism. Însă toți au avut în comun respingerea seacă a oricărei idei asociate cu stânga[7]. Conform unui comentator liberal de vază, chiar și ideile teoretice asociate cu stânga democratică se confruntau cu o „presupoziție de ilegitimitate intelectuală"[8]. O masă critică de oameni care foloseau ușile turnante dintre instituțiile academice de mare prestigiu, industria editorială, comentariatul și organizațiile elitei societății civile, împărtășeau o ostilitate neobosită față de orice idee care ar fi putut fi asociată cu moștenirea socialismului, a social-democrației, a liberalismului de stânga sau chiar a ordoliberalismului economiei sociale de piață[9]. Rezultatul a fost că, în afara unor intervenții jurnalistice speculative[10], conceptul de clasă și analiza efectelor sale au fost retrogradate la coșul de gunoi al activităților intelectuale dubioase[11].

Cu toate astea, departe de reflectoarele revistelor culturale principale și a mass-mediei populare, anii 2000 au inaugurat o nouă situație intelectuală. Aspecte îndelung neglijate, privind distribuția socio-economică au intrat în dezbaterea publică și au reprezentat o provocare la adresa neoliberalismul postcomunist și a inegalităților de clasă pe care le-a produs. În acest punct, analiza critică de clasă devenise deja o resursă principală a cercetării și programei din cele mai importante departamente de sociologie și ea forma gândirea unei noi generații de jurnaliști, organizatori comunitari, literați, artiști și ale rândurilor tot mai extinse ale precariatului intelectual bine educat, supraviețuind din traduceri, granturi pe termen scurt și slujbe ciudate. În cele ce urmează mă voi concentra asupra acestor dezvoltări.

Sociologia și redescoperirea clasei sociale

Abia în a doua jumătate a anilor 2000 clasa socială a devenit obiectul unor cercetări sistematice în lumea academică. Deschizătorii de drumuri au fost departamentele de sociologie din principalele universități (Cluj, București) și Institutul de Studiere a Calității Vieții, un think-tank de stat afiliat Academiei Române, unde sociologi veterani precum Dumitru Sandu și Ioan Mărginean au tras primele salve[12]. Ele au fost urmate destul de curând de munca unei tinere generații de sociologi[13] care s-au dedicat unor cercetări empirice sistematice.

Aceste dezvoltări au produs o ruptură între cea mai mare parte a intelighenției liberal-conservatoare, care vedea în clasă o categorie reziduală a marxismului sovietic, și sociologii care considerau clasa și efectele ei în realitatea socială drept categorii sociale relevante în analiza capitalismului eclectic din România. Clasa socială a generat noi agende de cercetare și mai multe generații de studenți au urmat cursuri despre stratificarea de clasă[14]. În mod ironic, poate, eforturile sociologilor de a face din clasă o categorie relevantă au fost susținute de sectorul corporațiilor, în măsura în care firmele de marketing, presa de afaceri și posturile TV, care au încercat să demonstreze că România s-a eliberat de moștenirea ei social-economică din comunism, au început să producă date care arătau distribuția tot mai dezechilibrată a veniturilor din țară în favoarea deținătorilor de capital și a profesioniștilor.

Cercetarea sociologică de ultimă oră asupra clasei utilizează mai ales cadre analitice și metodologice eclectice, care combină perspective weberiene, (neo) marxiste și bourdiene[15]. Astfel, cercetarea lui Cătălin Augustin Stoica asupra formării clasei capitaliste

româneşti se bazează mai ales pe concepte weberiene şi bourdiene pentru a explica conversia resurselor organizaţionale şi de reţea ale cadrelor din timpul lui Ceauşescu în întreprinzători capitalişti. În mod similar, demersul lui Octavian-Marian Vasile, de cartografiere a tuturor claselor sociale din România anilor 2000, porneşte de la un set de concepte preluat de la nişte sociologi atât de diferiţi precum Erik Olin Wright şi Anthony Giddens. De asemenea, cursurile despre stratificarea socială predate în departamentele de sociologie iau foarte în serios toate abordările prezente în universităţile din Occident[16].

Un alt grup de sociologi se bazează mai degrabă pe analiza de clasă neomarxistă dezvoltată de E.P. Thompson, Stuart Hall, Raymond Williams. Cei mai mulţi dintre aceşti sociologi au fost pregătiţi la Central European University şi predau la departamentul de sociologie de la Universitatea Babeş-Bolyai, unde Marius Lazăr, şeful de departament, este şi veteranul neo-marxist al grupului. Cercetările cele mai vizibile la nivel internaţional realizate de grupul de sociologi neomarxişti de la Cluj includ lucrările lui Norbert Petrovici şi Florin Faje despre naţionalism, clasă şi spaţii urbane[17], cercetările lui Gabriel Troc despre etnia romă, clasă, etnie şi migraţie, lucrările Cristinei Raţ despre implicaţiile de clasă ale reformei sistemului de protecţie socială[18], textele Ancăi Simiona despre clasa managerială[19], sau încercările unor Nicoleta Bitu şi Enicko Vincze de a combina feminismul, analiza de clasă şi cercetarea asupra rasismului[20].

În anii 2000, sociologii români au generat un angajament suficient de susţinut faţă de chestiunile redistributive pentru a produce un interes substanţial în analiza de clasă. Cea mai mare parte a acestei atenţii s-a îndreptat spre analiza clasei de mijloc sau înspre excluderile etnice şi de clasă care afectează săracii din comunitatea roma[21]. Abia în a doua jumătate a decadei se poate remarca un interes crescând al unei tinere generaţii de sociologi faţă de abordările neomarxiste privind clasa, precum cea a lui Erik Olin Wright. După 2010, deschiderea faţă de nişte abordări mai critice ale analizei de clasă în sociologia academică a fost însoţită de apariţia analizei de clasă în rândurile unei noi generaţii de jurnalişti şi activişti civici. Principala consecinţă a acestei mutaţii a fost faptul că dezbaterile privind conflictul social şi redistribuirea sunt acum completate de discuţii incipiente privind conflictele din sfera producţiei. Se poate spune că discursul critic privind politica stratificării de clasă în epoca neoliberalismului şi-a câştigat locul său de drept în spaţiul public românesc.

Schimbarea macazului în analiza de clasă. Apariţia stângii intelectuale în România

În anii 2000, dezbaterile culturale din România s-au confruntat cu provocarea reprezentată de o generaţie de cercetători şi activişti culturali iniţiaţi în diverse curente din corpusul stângii, de la liberalismul de stânga la marxism. Utilizatorii acestor noi discursuri au fost în general tineri, cosmopoliţi, multi-etnici care s-au distanţat de (şi au desconsiderat) reţelele şi ideile naţional-stalinismului. Această generaţie de cercetători, jurnalişti şi activişti civici şi-a definit identitatea sa prin contrastul cu consensul dominant anti-stânga din establishmentul cultural şi politic. Mai mult, după 2010 ei au reuşit să câştige un anumit profil naţional creându-şi propriile lor media alternative, edituri, organizaţii civice şi platforme activiste. Bloggerii şi activişti civici provenind din aceste reţele apar frecvent la emisiuni TV şi în paginile editoriale ale principalelor ziare naţionale.

Această veritabilă reîntemeiere a intelighenţiei de stânga din România a fost făcută posibilă de convergenţa unor procese endogene şi transnaţionale în mediile culturale dizidente din Universitatea Babeş-Bolyai din Cluj. Primii care s-au mişcat au fost un grup de studenţi de la departamentul de filosofie, cunoscuţi informal ca „Grupul de la Cluj" şi care au lansat o revistă de filosofie proprie[22]. Mai târziu, ei s-au bucurat de susţinerea lui Timotei Nădăşan, un fost profesor la facultatea de arte, reconvertit în antreprenor de succes în industria editorială. Membrii grupului au lansat câteva reviste culturale, una dintre ele (*IDEA artă + societate*) a reuşit nu doar să supravieţuiască din 2001, ci şi să devină revista românească de cultură cea mai apreciată pe plan internaţional[23]. Nădăşan a înfiinţat de asemenea o editură care a publicat printre cele mai interesante referinţe din marxismul contemporan şi gândirea critică post-structuralistă[24]. Atins de influenţe transnaţionale, grupul a beneficiat de pe urma experienţelor de cercetare din Franţa şi America de Nord ale filosofilor, teoreticienilor politici şi sociologilor locali. Pentru mulţi, această deplasare s-a datorat în bună măsură influenţei unor marxişti francezi sau maghiari cu puternice legături cu Clujul[25]. În mod tradiţional un spaţiu al naţionalismului etnic înverşunat, acest oraş a devenit spaţiul stângismului internaţionalist. Filosofii politici din „Grupul de la Cluj", precum Andrei State, Veronica Lazăr, Vasile Ernu, Ovidiu Ţichindeleanu, Gabriel Chindea, Alexandru Polgar, Adrian Sârbu, Bogdan Ghiu, Alex Cistelecan, Ciprian Bogdan şi Alexandru Boguş au făcut cu toţii muncă de pionierat în articularea unui discurs critic despre relaţiile de clasă în spaţiul public, prin jurnalismul lor, activismul civic, cercetarea sau stabilirea agendei în edituri ca Idea sau Tact.

După izbucnirea crizei economice, membrii „Grupului de la Cluj"[26] şi ai altor câteva grupuri au devenit membrii fondatori a trei site-uri (CriticAtac[27], Blogul de Urbană[28], Protokoll[29]) care au pus laolaltă referinţe liberale de stânga, social-democrate şi (neo) marxiste, odinioară ignorate, privind relaţiile de clasă în capitalism. Începând cu 2010, CriticAtac, având baza în Bucureşti, a devenit principalul mediu de expresie al intelighenţiei de stânga emergente. Site-ul oferă texte zilnice de analiză teoretică, empirică şi normativă având mai mult sau mai puţin legătură cu chestiunea clasei. De exemplu, colaboratorii CriticAtac au scris analize substanţiale de 3000 de cuvinte, cu bibliografii consistente, care au chestionat în mod sistematic austeritatea, încercările de privatizare ale serviciilor publice, dereglementarea relaţiilor de muncă şi rentele extrase de sistemul bancar. Costi Rogozanu, jurnalistul

cel mai proeminent al grupului, a tradus aceste analize în intervenţii editoriale bisăptămânale pe principalele canale media. În termeni normativi, în timp ce unele din analizele publicate de CriticAtac intră în zona de aspiraţii social-democrate[30], altele aparţin mai degrabă ideilor asociate cu socialismul contemporan. Indiferent de poziţiile lor, colaboratorii CriticAtac sunt secularişti angajaţi şi au refuzat critica socială a relaţiilor de clasă din capitalism propusă de intelectualii creştini. În timpul protestelor din 2012 şi 2013, unii din autorii asociaţi cu CriticAtac au organizat un grup separat de stânga, cu propria sa agendă socio-economică, slogane şi estetică a protestului şi care au intrat în conflict cu cele ale grupurilor de tineri conservatori.

Reţeaua CriticAtac acoperă sfere sociale extrem de diverse, de la cercetare academică la jurnalism şi activism civic, şi a devenit în ultima vreme un nume de referinţă pentru stânga intelectuală. Cei mai mulţi dintre colaboratorii săi locuiesc în România, dar un procent însemnat dintre ei studiază sau predau în campusurile din Vestul Europei şi America de Nord. Ca dovadă a internaţionalizării sale, din 2013 CriticAtac a lansat o platformă internet în limba engleză, numită LeftEast, care oferă analize angajate şi la zi despre evenimentele socio-economice din Europa de Est. Analizele sunt semnate de autori din Bulgaria, ex-Iugoslavia şi Ucraina şi tind să se concentreze asupra analizelor critice ale relaţiilor de clasă în regiune.

Interviurile cu membrii reţelei CriticAtac sugerează că criza economică din 2008 a fost un punct de cotitură major în această evoluţie a dezbaterilor intelectuale. Desigur, chiar şi înainte de criză, versiunea românească de capitalism neoliberal ajungea nu reuşea să satisfacă aşteptările celor mai mulţi. În mod crucial, formarea unei clase de mijloc consistente, reperul conducător al celei mai mari părţi din politica postcomunistă, a fost mult mai puţin robustă decât se aştepta. A devenit totodată evident că, chiar în momentul în care România trăia primul său boom economic de lungă durată între 2000 şi 2009, noul sistem economic retrograda majoritatea populaţiei la statutul de săraci în câmpul muncii, în timp ce partea din economie deţinută de câteva sute de milionari şi miliardari continua să crească în ritmuri vertiginoase[31]. Însă abia după ce criza a lovit tot mai mulţi oameni au început să observe că astfel de dezvoltări nu sunt patologii ale economiei politice româneşti, ci dezvoltări curente din ţări altădată lăudate ca modele de manual de dezvoltare neoliberală, precum Irlanda sau Estonia.

Concluzii

Viaţa intelectuală din România a străbătut un drum lung în raportarea sa la chestiunile privind clasa. După un deceniu de dominaţie a ideilor neoliberale în legătură cu relaţiile stat-societate, măsurile politice controversate declanşate de criza economică au scos la iveală o provocare critică şi robustă la adresa status quo-ului ideologic, de pe nişte poziţii clar de stânga. Această lucrarea abordează această transformare intelectuală din perspectiva revenirii graduale a clasei în calitate de categorie analitică în discursurile publice şi academice. Constituită de o tânără generaţie de jurnalişti din noile media, cercetători în ştiinţele sociale şi filosofi, această opoziţie a ajuns să aibă o prezenţă importantă în academie, societate civilă şi mass-media nouă sau veche. Activi şi tot mai vizibili, reprezentanţii acestei critici susţinute a relaţiilor de clasă din România se poate să fie prea puţini sau prea diferiţi din punct de vedere ideologic ca să se constituie într-o mişcare socială sau partid politic. Cu toate astea, ei reprezintă un prilej pentru noile generaţii de intelectuali să abordeze în mod critic chestiunile profunde ale politicilor de clasă şi ale limitelor democraţiei. Momentul lor de cădere a zidului Berlinului nu a fost 1989, ci 2008, şi asta poate să schimbe politica românească aşa cum o ştim pe termen lung.

* Mulţumiri lui Andrei State pentru sprijinul acordat în munca de documentare şi lui Norbert Petrovici pentru comentariile sale prompte şi profunde.

(traducere din limba engleză de Alex Cistelecan)

Katherine Verdery, *National Ideology under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*,Berkeley: University of California Press, 1995. A. T. Sîrbu & Alexandru Polgár (coord.). *Genealogii ale postcomunismului*, Idea Design & Print, Cluj, 2009.

[2] De interes pentru ceea ce urmărim aici este analiza subtilă realizată de Verdery a eforturilor unor sociologi şi teoreticieni importanţi de a produce o versiune de marxism revizionist, care însă a plasat în mod neverosimil un concept herderian de naţiune în centrul analizei de clasă. Cf. Verdery, pp. 158-165.

[3] Vladimir Tismăneanu a putut să-şi realizeze cercetarea sa asupra Şcolii de la Frankfurt şi a Noii Stângi doar dezvoltând contacte cu cercetători americani veniţi pe teren sau cu proprietari locali de mari biblioteci.

[4] Milovan Đilas, The New Class. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1957; Class Structure in the Social Consciousness. London: Routledge & Kegan Paul J. Kuron, and K. Modzelewski. 1966. „An Open Letter to the Party." New Politics, 5 (2): 5-47; Stanislaw Ossowski, Class Structure in the Social Consciousness. London: Routledge & Kegan Paul, 1963; pentru o panoramă a analizei de clasă în socialism, vezi Ivan Szelenyi's „Social Inequalities in State Socialist Redistributive Economies*." International Journal of Comparative Sociology* 10, 1978; pp. 63-87; "The Intelligentsia in the Class Structure of State-Socialist Societies" The American Journal of Sociology, 88, 1982, pp. 287-326.

[5] În anii 1980 sociologii Pavel Câmpeanu şi Mihail Cernea au folosit marxismul critic ca pe o platformă pentru critica stratificării de clasă staliniste, sistem pe care ei îl cunoşteau foarte bine graţie poziţiei lor în interiorul regimului. Cu toate astea, teama de represiune i-a împiedicat pe cei doi cercetători să-şi publice analizele lor în România sau să încerce să pună bazele unor noi comunităţi de cercetare în jurul analizei de clasă. Publicată sub pseudonim în SUA la sfârşitul anilor 1980, *Societatea sincretică* a lui Pavel Câmpeanu a fost o analiză a naţional-stalinismului românesc şi a structurii sale de clasă de pe o perspectivă marxistă critică. Din păcate, analizele sale au fost mai puţin riguros empirice decât cele ale sociologilor polonezi sau maghiari, însă argumentele sale porneau de la experienţa de observator a lui Câmpeanu în calitate de fost membru al elitei Partidului. Pentru rolul extraordinar al lui Câmpeanu în analiza socială

critică din Estul Europei, vezi Katherine Verdery, "Konrad and Szelenyi's model of socialism, twenty-five years later, " in *Theory and Society*, 34, 2005, pp.1-7; "Theorizing Socialism: A prologue to the ‚Transition." *American Ethnologist*, 18 (3), pp. 421-422; 424-425. Atât Câmpeanu cât şi Cernea au părăsit țara pentru Statele Unite.

[6] După ce trimiterile marxiste s-au retras în fundal într-o atmosferă intelectuală în care marxismul, stalinismul şi neo-comunismul erau adesea folosite ca sinonime, moştenirea național-stalinistă a continuat să persiste sub forma a diferite constructe ideologice hibride precum Noua Dreaptă şi socialismul de stat. Cu toate astea, această metamorfoză nu a reuşit să devină hegemonică în mainstreamul politic, în academie sau în societatea civilă organizată.

[7] Pentru o panoramă, vezi I. Preoteasa, "Intellectuals in the Public Sphere in Post-Communist Romania: A Discourse Analytical Perspective" in Discourse and Society, 13 (2), 2002, pp. 269-292; M. Miroiu, (1999) *Societatea Retro* Bucuresti: Editura Trei; D. Barbu, *Republica absenta*, Bucuresti: Nemira, 1999; O. Tichindeleanu, "Colonizarea intimă şi stânga în România" *Le monde diplomatique* (Romanian edition), 2006; A. T. Sîrbu & Alexandru Polgár (coord.). *Genealogii ale postcomunismului*, Idea Design & Print, Cluj, 2009.

[8] A. Cornea, "Prezumția de ilegitimitate a stângii." *Dilema* 416, 2001.

[9] Cf. I. Preoteasa, "Intellectuals in the Public Sphere in Post-Communist Romania: A Discourse Analytical Perspective" in Discourse and Society, 13 (2), 2002, pp. 269-292; M. Miroiu, (1999) *Societatea Retro* Bucuresti: Editura Trei; D. Barbu, *Republica absentă*, Bucuresti: Nemira, 1999; O. Țichindeleanu, "Colonizarea intimă şi stânga în România", *Le monde diplomatique* (Romanian edition), 2006; A. T. Sîrbu & Alexandru Polgár (coord.). Genealogii ale postcomunismului, Idea Design & Print, Cluj, 2009. See also A. Cornea, "Prezumția de ilegitimitate a stângii.", *Dilema* 416, 2001.

[10] Unii intelectuali liberal-conservatori au petrecut mult timp criticând ceea ce ei vedeau drept dovadă a faptului că în anii 1990 România nu s-a apropiat de modelul neoliberal: existența unei superclase de manageri ai întreprinderilor de stat, a birocrației corupte şi a infractorilor de diverse feluri, alături de refuzul clasei muncitoare şi al țărănimii de a migra în sectorul serviciilor şi al micilor afaceri. Genul acesta de discurs jurnalistic despre clasa socială a devenit un instrument retoric folosit în susținerea cauzei liberalizării economice.

[11] În mod ironic, această ignoranță auto-impusă a rezultat în neglijarea completă a contribuțiilor libertariene la analiza de clasă. Libertarienii sau „liberalii clasici" şi-au articulat propria lor teorie de clasă anti-marxistă, a cărei principală teză este că capitaliştii sunt, alături de muncitori, o clasă productivă care creează utilitate prin schimb voluntar, şi nicidecum o clasă parazită sau exploatatoare. În plus, atâta timp cât muncitorii îşi vând munca în mod liber, exploatarea e imposibilă. Vezi David M. Hart and Walter E. Grinder. "The Basic Tenets of Real Liberalism. Part IV Continued: Interventionism, Social Conflict and War," in *Humane Studies Review* 3, no. 1 (1986): 1–7; Leonard P. Liggio, "Charles Dunoyer and French Classical Liberalism," in *Journal of Libertarian Studies* 1, no. 3 (1977): 153–78; Ralph Raico, "Classical Liberal Exploitation Theory: A Comments on Professor Liggios's Paper," in *Journal of Libertarian Studies* 1, no. 3 (1977): 179–83; Hans-Hermann Hoppe, "Marxist and Austrian Class Analysis" *The Journal of Libertarian Studies*, vol IX, no. 2, 1990.

[12] Dumitru Sandu, (2000). „Patterns and dilemmas in class empirical analysis. Introductory note

for part one" Transeurope internet course. Module 5 – Stratification and lifestyle; Mărginean, Ioan, Larionescu, Maria, Neagu, Gabriela. (2006). *Constituirea clasei mijlocii în România*. Bucureşti: Editura Economică.

[13] Cătălin Augustin Stoica, "From Good Communists to Even Better Capitalists? Entrepreneurial Pathways in Post-Socialist Romania" *East European Politics and Societies*, 18, 2004, pp. 236-280; Laureana Urse, *Clasele sociale în România*, CIDE Anale nr.3/2002; Stănculescu, Manuela Sofia, Berevoescu, Ionica. (2004*). Sărac lipit, caut altă viață! Fenomenul sărăciei extreme şi al zonelor sărace în România*. Bucureşti: Editura Nemira; Octavian-Marian Vasile, „Stratificare sociala in Romania: o analiza de clase latente" *Calitatea vietii* 3-4/2008; Comşa, M. (2006): *Stiluri de viață în România după 1989*. Cluj: Presa Universitară Clujeană, pp. 55-71, 161-233, Irina Culic, I. (2002): *Câştigătorii*, Cluj-Napoca: Ed. Limes.

[14] Interviu al autorului cu sociologul Norbert Petrovici, 12 iunie 2011.

[15] Cei mai importanți economişti români din perioada interbelică (Vasile Madgearu şi Mihail Manoilescu) au luat în serios clasa, iar Madgearu a mers chiar atât de departe încât a acceptat ideea de luptă de clasă. Vezi Costin Murgescu, *Mersul ideilor economice la romani*, Editura Stiintifica, Bucuresti, 1987.

[16] Departamentul de sociologie de la universitatea din Cluj oferă un curs despre stratificarea socială în care studenții sunt inițiați în contribuțiile clasice şi moderne la studiul claselor sociale şi al inegalității. Cursul are reputația de a-i impulsiona pe studenți să aplice aceste concepte la realitățile sociale româneşti.

[17] Petrovici, Norbert. „Articulating the Right to the City: Working—Class Neo—Nationalism in Postsocialist Cluj, Romania." *Headlines of Nation, Subtexts of Class. Working Class Populism and the Return of the Repressed in Neoliberal Europe* (2011): 57-77; Petrovici, Norbert. "Workers and the city: Rethinking the geographies of power in post-socialist urbanisation." *Urban Studies* 49.11 (2012): 2377-2397; Petrovici, Norbert. "Excluderea muncitorilor din centrul Clujului. Gentrificare într-un oraş central-european." *Sociologie Românească* 03 (2007): 42-70; Faje, Florin. "Football Fandom in Cluj: Class, Ethno—Nationalism and Cosmopolitanism." *Headlines Of Nation, Subtexts Of Class: Working Class Populism and the Return of the Repressed in Neoliberal Europe* 15 (2013): 78.

[18] Raț, Cristina. „Romanian Roma, state transfers, and poverty: A study of relative disadvantage." *International Journal of Sociology* 35.3 (2005): 85-116; Inglot, Tomasz, Dorottya Szikra, and Cristina Raț. „Reforming Post-Communist Welfare States." *Problems of Post-Communism* 59.6 (2012): 27-49.

[19] Simionca, Anca. „Neoliberal Managerialism, anti-Communist Dogma and the Critical Employee in Contemporary Romania." *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Sociologia* 1 (2012): 123-149.

[20] Bițu, Nicoleta, and Enikő Vincze. „Personal Encounters and Parallel Paths toward Romani Feminism." *Signs* 38.1 (2012): 44-46.

[21] Singura excepție e Crăciun, M., Grecu, M., Stan, R. (2003) *Lumea Văii*. Bucureşti: Paideia.

[22] Revista *Philosophy & Stuff* a apărut continuu între 1997 şi 2001. După 2001 redactorii revistei şi-au unit forțele cu Timotei Nădăşan şi Attila Tordai-S. şi au publicat revista culturală *Balkon*, un proiect care s-a schimbat rapid în revista *IDEA artă + societate* şi editura *Idea*.

[23] Publicată atât în Engleză cât şi în română, în 2006 revista *IDEA artă + societate* a participat cu un număr special dedicat genealogiei postcomunismului la proiectul Documenta 12 Magazines, unul din cele mai prestigioase proiecte editoriale germane.

[24] Editura Idea a publicat primele traduceri în limba română ale unor autori importanți precum Walter Benjamin, Jean-Luc Nancy, Alain Badiou, Remo Guidieri, Giorgio Agamben, Boris Groys, Michel Foucault, Jacques Derrida, Paul Virilio, Gérard Granel, G. M. Tamás.

[25] Claude Karnoouh a fost cercetător în antropologie la CNRS şi fost membru al Partidului Comunist Francez, care şi-a făcut cercetarea de teren în satele din România. G.M. Tamas, filosof maghiar, jurnalist şi politician de stânga născut şi crescut în Cluj, este una din somităţile stângii radicale internaţionale.

[26] Vezi Gabriel Chindea, „Din nou despre decembrie 1989, dar şi despre ce mai rămâne să însemne marxismul astăzi", *Cultura*, ianuarie 2010; Alex Cistelecan, „Marxism tradiţional, marxism critic", *in* Alex Cistelecan, Veronica Lazăr (coord.), *Ghid practic de teorie critică*, Asociaţia Protokoll, Cluj, 2010; Alex Cistelecan, „Which Critique of Human Rights? Evaluating the Postcolonial and the Post-Althusserian Alternatives", *in* Aakash Singh Rathore, Alex Cistelecan (eds.), *Wronging Rights?: Philosophical Challenges for Human Rights*, Routledge, New Dehli, 2011; Bogdan Ghiu, „Criză, anticriză, contracriză. Să fim pragmatici!", *IDEA artă + societate*, 33-34, 2009; Veronica Lazăr, „Abstract, abstracţie", *in* Alex Cistelecan, Veronica Lazăr (coord.), *Ghid practic de teorie critică*, Asociaţia Protokoll, Cluj, 2010; Konrad Petrovszky şi Ovidiu Ţichindeleanu, „Sensuri ale Revoluţiei Române. Între capital, politică şi tehnologie media", *in* Konrad Petrovszky şi Ovidiu Ţichindeleanu (coord.), *Revoluţia Română televizată. Contribuţii la istoria culturală a mediilor*, Idea Design & Print, Cluj, 2009; Florin Poenaru, „Nostalgie, pedagogie, umor, sau despre a doua venire a anti-comunismului", *CriticAtac*, octombrie 2010; Alexandru Polgár, „Restul comunist", *in* Adrian T. Sîrbu şi Alexandru Polgár (coord.), *Genealogii ale postcomunismului*, Idea Design & Print, Cluj, 2009; Ovidiu Ţichindeleanu, „Modernitatea postcomunismului", *in* Adrian T. Sîrbu şi Alexandru Polgár (coord.), *Genealogii ale postcomunismului*, Idea Design & Print, Cluj, 2009."; Ovidiu Ţichindeleanu, (D)elective Electricities: Continuous Currents in the New Democracy," The Rethinking Marxism 2003 Gala, „Marxism and the World Stage," 6-8 November 2003, University of Massachusetts, Amherst, MA; "The Concepts of 'Production' and 'Creation' by Félix Guattari," in the panel "Rethinking Production After Marx," The Rethinking Marxism 2003 Gala, "Marxism and the World Stage," 6-8 November 2003, University of Massachusetts, Amherst, MA.

[27] Blogul de urbană este o reţea de sociologi şi antropologi bazaţi la Universitatea Babeş-Bolyai, Universitatea Bucureşti şi Central European University. Ei publică un blog academic specializat în studii critice de urbanism.

[28] Protokoll organizează o şcoală populară de artă contemporană, publică analize politice şi organizează seminarii de teorie critică. Printre membrii săi fondatori se numără trei foşti membrii ai grupului Idea (Attila Tordai-S, Andrei State şi Alex Cistelecan).

[29] CriticAtac este o platformă internet care acoperă întregul spectru de la liberalismul progresist la marxism. Doi dintre fondatorii săi (Vasile Ernu şi Ovidiu Ţichindeleanu) provin din grupul Idea. De la apariţia sa, CriticAtac a fost cea mai activă platformă de a stângii intelectuale româneşti, publicând câte un text pe zi, şi prima iniţiativă de stânga care a luat poziţie faţă de o chestiune a „vechii" stângi: dereglementarea Codului Muncii.

[30] Victoria Stoiciu, "Noul Cod al Muncii si legiferarea vechilor coduri nescrise" Critic Atac, December 6, 2010; "Fructele necoapte ale maniei noastre," Critic Atac, October 5, 2010. "Cât de leneşi sunt românii" Critic Atac, September 21, 2010.

[31] Din 2005, săptămânalul *Capital* publică lista celor mai bogaţi 300 de români. Din 2009, ediţia românească a *Forbes* produce şi ea propriul său clasament.

Enikő VINCZE[1]



Politica, politicile şi romii

Cadrul conceptual general al acestui articol este creionat printr-o metodologie socială care urmăreşte analiza politicilor (publice) ca forme ale puterii sau ca manifestări ale politicului, şi nu ca instrumente tehnice prin care administratorii presupuşi neutri ai societăţii soluţionează probleme sociale. Mergând pe urmele antropologiei politicilor (Shore şi Write 1997, 2011) şi a teoriei guvernamentalităţii (Foucault 1991, van Baar 2011) ni se relevă o serie de întrebări despre relaţia dintre politică şi politici, sau despre politici ca tehnologie politică şi tehnologia sinelui (Dreyfus şi Rabinow 1982); despre politici ca formaţiuni discursive care, prin modul în care definesc probleme şi soluţii, produc subiectul ca obiect al politicului; sau despre guvernanţă ca un proces prin care politicile nu sunt doar impuse din afară sau de sus, ci influenţează însuşi modul în care subiecţii se percep astfel încât ei înşişi contribuie la realizarea ordinii sociale modelate de către guvernatori; sau despre tehnicile prin care factorii decizionali îşi maschează ideologiile şi interesele politice (dar şi economice) prin de-personalizarea şi birocratizarea cunoaşterii produse de experţi. Dincolo de analiza funcţionării politicilor (sociale) ca politică, abordarea aceasta permite interogarea lor ca instrumente ale reproducerii unui status quo care favorizează ocupanţii poziţiilor de putere, ori ca mijloace prin care se capacitează grupurile deposedate de putere. În orice direcţie ar acţiona, ele produc efecte materiale (agravând sau reducând inegalităţile sociale produse de regimul economico-politic).

Pe de altă parte: propunem să observăm cum se creează categoria de "rom" ca o construcţie politică, arătând similitudini cu alte construcţii etno-naţionale care consacrează ordinea statelor naţionale europene. Discuţia despre acest demers poate beneficia mult de

abordările antropologice ale etnicităţii ca proces de identificare şi sistem de clasificare care structurează (şi) relaţiile şi poziţiile social-economice (Barth 1969, Cohen 1987, Verdery 1991, Fox 1990, Vincze 2010), sau ale politicilor identitare (etnice) ca politica numirii, recunoaşterii şi poziţionării (Calhoun 1994, Taylor 1994, Magyari-Vincze 1997). "Roma" este un termen umbrelă care include o diversitate de grupuri (*Roma, Sinti, Travellers, Gypsies, Gitanes, tsiganes, Manus*)[2] caracterizate de limbi, dialecte, obiceiuri, religii, apartenenţe cetăţeneşti diverse pe cele cinci continente ale lumii. Datorită realităţilor geo-politice, spre deosebire de alte grupuri etno-naţionale, acesta s-a imaginat ca o naţiune ne-teritorială făcând totuşi uz de instrumentarul clasic al construcţiilor naţionale clasice[3] (Anderson 1983, Hobsbawn şi Ranger 1983, Löfgren 1989): în termenii statelor etno-naţionale ca o naţiune fără stat, sau în termenii minorităţilor naţionale ca o minoritate trans-naţională.

Definiţiile multiple ale categoriei de "rom" accentuează diferite elemente presupuse a fi împărtăşite de către diverse grupuri/neamuri de romi: unii crează unitatea romilor în jurul *Romanipen*-ului, cadrul cultural valoric şi normativ care guvernează (sau ar trebui să guverneze) stilul de viaţă al romilor, oriunde ar trăi ei; alţii fundamentează ideea apartenenţei comune pe experienţa împărtăşită a discriminării şi violării drepturilor omului (inclusiv pe o istorie multi-seculară a exploatării manifestate în sclavie, holocaust, relocări forţate, asimilare); dar există şi abordări care asociază identitatea de rom cu un set de probleme sociale (cum ar fi sărăcia şi excluziunea socială), înţelese la rândul lor în diverse feluri.

Viziunile despre „naţiunea romă" nu se leagă de auto-organizarea statală: în interpretare colonialistă, pe scena geopolitică globală de azi structurată în continuare în state naţionale, această lipsă a statului etno-naţional „propriu" este un semn al „primitivismului" sau premodernităţii „necivilizate", sau al „incapacităţii" de a avea un stat propriu - interpretate la rândul lor ca justificări ale rasismului care inferiorizează romii sau ca argumente pentru politica asimilaţionistă faţă de ei. Calea gândirii culturii ca substitut al statului (în sensul de ideologii şi instituţii care dezvoltă, cultivă, articulează şi protejează aspiraţii identitare) este una dintre direcţiile politice de auto-organizare etnică. Această politică culturală nu adresează cauzele economice sistemice ale excluziunii sociale. Dar are potenţialul de a crea şi întreţine încrederea în sine şi în capacitatea de auto-organizare minoritară versus dependenţa de voinţa politică sau economică a majoritarilor de a-i include pe cei diferiţi (oricum s-ar înţelege această diferenţă) în cercul celor care au acces la bunurile societăţii mainstream.

O altă direcţie de politizare a "problematicii rome", pe care s-au creat o serie de instituţii la nivel european[4] şi s-au construit multe organizaţii civice locale şi naţionale a fost şi rămâne cea a politicii drepturilor omului. Gândită în dihotomia minoritar-majoritar (etnic), această politică vizează în mod predominant drepturile civice, anti-discriminarea şi anti-rasismul, şi generează politici axate pe asigurarea egalităţii formale în faţa legii şi a tratamentului nediscriminator. Ea nu a fost până acum articulată ca o politică a drepturilor social-economice care să adreseze cauzele structurale ale excluziunii. Dar are potenţialul de a adresa discriminarea instituţională şi de a conştientiza lipsa condiţiilor materiale care să capaciteze oamenii ca ei să poată facă uz de drepturile lor asigurate de lege.

În a doua parte a anilor 2000, politica construcţiei etno-naţionale rome (practicată, cel puţin din 1970 încoace, prin elitele care asumau şi afirmau identitatea lor etnică pe scena internaţională) a ajuns pe plan secundar. Efortul înspre recunoaştere culturală a fost umbrit de ceea ce se numeşte "politici pentru incluziunea romilor",[5] direcţie devenită predominantă prin discursuri, instituţii şi sistem de finanţare. Totuşi, dezbaterile între cele două direcţii nu au dispărut cu totul, şi eşecurile incluzionismului (dovedite prin persistenţa discrepanţelor între romi şi majoritari) sunt folosite de unii actori ai câmpului discursiv ca argumente pentru reîntoarcerea la culturalism. Concepute în contextul unei Uniuni Europene guvernate de neoliberalism, aceste politici de-politicizează sărăcia: pretind că starea materială precară a romilor (indicatorii căreia arată o discrepanţă mare faţă de populaţia majoritară)[6] rezultă din eşecuri individuale de adaptare la economia de piaţă şi poate fi îmbunătăţită prin proiecte punctuale. Aceste politici, chiar dacă unii le văd fundamentate pe drepturile social-economice ale omului (considerate a fi şi baza solidarităţii), în mod predominant vehiculează un alt tip de argument în favoarea incluziunii: crează o altă poziţie subiect pentru cei vizaţi (forţă de muncă utilă economiei de piaţă) şi propune o altă bază ideatică pentru solidarizare (costurile incluziunii celor excluşi sunt mai mici decât costurile cu "asistaţii social"). Ele generează proiecte sectoriale ce prevăd măsuri afirmative/ pozitive adresate romilor ca "grup vulnerabil" şi eventual pun în mişcare o solidarizare filantropică din partea majoritarilor, dar nu au capacitatea de a adresa/ trata în mod integrat cauzele structurale (culturele sau economice) ale marginalizării şi excluziunii.

Politicile de incluziune socială în sine, dacă funcţionează în logica descrisă mai sus, sunt sortite eşecului din punctul de vedere al plasării indivizilor, familiilor sau grupurilor de romi în poziţii din care ei ar putea acţiona ca agenţi împuterniciţi care negociază regulile coabitării şi accesibilităţii la resursele şi bunurile societăţii. Dacă sunt înţelese şi practicate în mod eronat, politicile de incluziune socială reproduc asocierea romilor cu problemele sociale (sărăcia), şi pe de altă parte regenerează credinţa conform căreia sistemul social-politic în care ei trăiesc este acceptabil, şi doar romii trebuie schimbaţi ca să corespundă perfect acestui sistem.

În România postsocialistă, încorporată în curentele globale neoliberale, atât incluziunea cât şi excluziunea este legată de crearea unei noi ordini sociale manifestate în şi produsă (şi) de gestiunea spaţiului (urban). Dar nici spaţializarea, sau sărăcia

nu sunt factorii explicativi ultimi ai constituirii marginalității avansate (Wacquant 2008), ori ai cazurilor în care persoanele (rome) sunt deposedate de locuințe adecvate, de statutul de cetățean deplin sau chiar de demnitatea lor umană, fiind forțate să experimenteze deprivările cumulate ale unei vieți trăite în excluziune. Spațiile încapsulate şi condițiile precare de trai produc excluziune şi invers. Dar, într-un final, intersecția între procesele de neoliberalizare şi rasializare este cea care, în condiții post-socialiste, creează prin mecanisme economice, culturale şi politice „ghetourile țigăneşti", ca forme spațializate şi rasializate ale excluziunii sociale ale căror locuitori sunt subiecți ai formelor multiple ale nedreptății sociale (Vincze 2013).

Noua ordine socială a postsocialismului neoliberal privilegiază câştigătorii privatizării şi marketizării bunurilor publice. Este incluzivă doar față de oameni, locuri şi domenii sociale care pot fi mai mult sau mai puțin integrate în politica economică a capitalismului (ca forță de muncă, zone geografice unde merită investit, domenii economice care merită dezvoltate – toate fiind văzute ca surse de profit). Şi este excluzivă față de cei care au devenit surplus, de cei care nu este nevoie din punctul de vedere al capitalului sau față de cei care au ajuns atât de vulnerabili încât munca lor poate fi exploatată datorită poziției lor socio-spațiale împinsă dincolo de limitele legalității şi demnității umane.

În vederea conceptualizării construcției politice a romilor ca minoritate etno-culturală sau plasarea lor pe hărțile socio-economice ale societăților locale în termenii acestui context mai larg putem găsi repere utile în modelul tridemensional al abordării subordonării, nedreptății şi mişcărilor sociale (Fraser 2007). Complexitatea factorilor care generează marginalizarea în acest caz (caracterizată de suprapunerea inegalității de clasă şi de statut socio-cultural cu excluziunea politică) necesită o politică practicată în numele romilor, care îmbină politicile recunoaşterii culturale cu cele ale drepturilor omului, incluziunii sociale şi ale reprezentării şi participării civico-politice, conectându-le la mişcări politice mai largi pentru dreptate socială.

Profesor la Facultatea de Studii Europene, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj (eniko_vincze@euro.ubbcluj.ro)

[2] Definiția oficială acceptată de instituțiile Uniunii Europene. „Problematica romilor" este tematizată instituțional sub umbrela Directoratului General Justice, dar azi tot mai mulți decidenți recunosc că ea trebuie tratată ca o chestiune trans-sectorială şi intersecțională (subiecte legate de romi apărând şi la alte directorate, cel al Ocupării, Afacerilor Sociale şi Incluziunii Sociale, cel al Politicilor Regionale şi Urbane, dar desigur şi cel al Educației şi Culturii). Deocamdată, însă, această recunoaştere rămâne la nivel discursiv, şi nu este tradusă în politici intersecționale efective.

[3] Cele şapte Congrese Mondiale ale Romilor (desfăşurate în perioada 1971-2008) au adoptat drapelul şi imnul romilor, au cristalizat opțiunea pentru utilizarea termenului de "Roma" în locul diverselor variante ale categoriei de "țigan (1971), au desemnat ziua de 8 aprilie ca Ziua Internațională a Romilor (1990), şi au declarat romii drept minoritate națională cu origine indiană (1981), iar apoi națiune non-teritorială (2000). Cel de al patrulea Congres din 1990 a anunțat dezideratul ca romii să primească despăgubiri cel puțin morale pentru pierderile suferite în timpul celui de al doilea război mondial, inițiind demersurile pentru recunoaşterea că şi romii au fost victime ale holocaustului. Aceste Congrese au fost ocazii în care s-au înființat şi dezvoltat instituții internaționale menite să reprezinte "poporul rom" la nivel mondial. Cel mai important dintre ele este Comitetul Internațional al Romilor (*Komiteto Lumniako Romano*), care a luat locul vechiului Comitet Internațional al Țiganilor fondat la rândul său în 1965, şi apoi a fost transformat în 1978 în Uniunea Internațională a Romilor, care are şi un Parlament Mondial. Congresul din 2004 la care au participat 200 de delegați din 39 de țări (menționăm că în 1971 s-au întâlnit doar 23 de delegați din 9 țări) a creat legitimitatea tematizării politice a problemelor legate de femei, familie şi copii, iar ultimul din acest şir de congrese mondiale a lansat Planul de Acțiune pentru Construcția Națională Romă.

[4] Printre ele: *European Roma Rights Centre* (ERRC, 1996, Budapesta), care are un rol consultativ față de Consiliul Europei şi față de Consiliul Economic şi Social al Națiunilor Unite; *European Roma Information Office* (ERIO, 2003, Brussels); Secretariatul Decadei pentru Incluziunea Romilor (Budapesta); *Roma Education Fund* (2005); sau *European Roma Platform*, înființat la primul European Roma Summit în 2008. Înființarea lor a urmat după o serie de inițiative de "europenizare a problematicii rome". În 1993 Consiliul Europei declară că "țiganilor le revine un loc special printre minorități. Ei trăiesc dispersați peste tot în Europa, nu au o țară pe care să o numească țara lor, ei sunt o adevărată minoritate europeană, o minoritate care nu se încadrează în definiția minorităților naționale sau lingvistice… ei sunt o minoritate ne-teritorială," şi impune țărilor drept criteriu de aderare la Uniunea Europeană protecția culturii minorităților şi respectul față de drepturile lor. Cu un an mai târziu, acelaşi for desemnează un Coordonator pentru Problematica Romilor (creând în 1995 Grupul de Specialişti în Romi, Țigani şi Călători, apoi în 2004 înființează Forumul European al Romilor şi Călătorilor, European Roma and Travellers Forum); iar Organizația pentru Securitate şi Cooperare în Europa (OSCE) înființează un Punct de Contact pentru Problematica Romă şi Sinti în cadrul Biroului pentru Instituții Democratice şi Drepturile Omului (ODIHR), pentru ca mai târziu, în 2003 să inițieze un Plan de Acțiune pentru Îmbunătățirea Situației grupurilor de Romi şi Sinti. În 1996 Comisia Europeană organizează o masă rotundă cu tema "Romii: un popor cu adevărat European", iar în 2005 Parlamentul European cheamă statele membre să recunoască romii ca o minoritate europeană.

[5] Direcția de europenizare a problematicii rome a culminat cu acceptarea în 2011 de către Comisia Europeană şi apoi şi de alte instituții ale Uniunii Europene a "Cadrului European pentru Strategiile Naționale privind Integrarea Romilor până în 2020" (An EU Framework for National Roma Integration Strategies up to 2020, http://ec.europa.eu/justice/policies/discrimination/docs/com_2011_173_en.pdf). Acesta traduce în limbajul politicilor publice acordul interguvernamental cadru "Decada pentru Incluziunea Romilor" (Decade of Roma Inclusion 2005-2015, http://www.romadecade.org/).

[6] Vezi de exemplu în FRA, UNDP (2012). *The situation of Roma in 11 EU Member States. Survey results at a glance* (http://fra.europa.eu/sites/default/files/fra_uploads/2099-FRA-2012-Roma-at-a-glance_EN.pdf). Date pe România generate de ancheta din 2011 derulată de United Nations Development Program sunt accesibile aici: http://www.eurasia.undp.org/content/rbec/en/home/ourwork/povertyreduction/roma-in-central-and-southeast-europe/roma-data/.

Bibliografia citată:

Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Baar van, Huub (2011) *The European Roma. Minority Representation, Memory, and the Limits of Transnational Governmentality*. University of Amsterdaam.

Barth, Friedrich (ed) (1969) *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Cultural Difference*. London: Allen&Unwin, 1969

Calhoun, Craig. (1994) *Social Theory and the Politics of Identity*. Wiley Blackwell

Cohen, P. Anthony *(1987) Whalsay. Symbol, Segment and Boundary in a Shetland Island Community.* Manchester: Manchester University Press.

Dreyfus, Hubert and Paul Rabinow (1982) *Michael Foucault: Beyond Strcuturalims and Hermeneutics*. Brighton: Harvester Press.

Foucault, Michel (1991) "Governmentality". In Graham Burchell, Colin Gordoin and Peter Miller (eds.) *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Fox, G. Richard (ed.) (1990) *Nationalist Ideologies and the Production of National Cultures*. New York.

Fraser, Nancy (2007) *Identity, Exclusion, and Critique. A Response to Four Critics*. In European Journal of Political Theory. Nr. 6: 305-338.

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (eds) (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.

Löfgren, Orvar (1989) *The Nationalization of Culture*. In Ethnologia Europaea. XIX: 5-23

Magyari-Vincze, Enikő (1997) *Antropologia politicilor identitare*. Cluj: EFES.

Shore, Cris and Susan Wright (eds.) (1997) *Anthropology of Policy. Critical Perspectives on Governance and Power.* Routledge.

Shore, Cris, Susan Wright and Davide Per (eds.) (2011) *Policy Worlds: Anthropology and the Analysis of Contemporary Power*. Bergham Books.

Taylor, Charles (1994) The Politics of Recognition. In D.T. Goldberg (ed.): *Multiculturalism: A Critical Reader.* Oxford: Blackwell. 75-107.

Verdery, Katherine (1991) *National Ideology Under Socialism. Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*. University of California Press.

Vincze, Enikő

(2010) "Identificarea etnică şi poziţia socio-economică a romilor dintr-un context urban". In Stefánia Toma şi László Fosztó (ed) *Spectrum. Cercetări sociale despre romi*. Cluj: Institutul pentru Studierea Problemelor Minorităţilor Naţionale. 181-207.

(2013). *Socio-spatial marginality of Roma as form of intersectional injustice*. In Studia UBB Sociologia. Vol. 2. Issue 2: 217-243.

Waquant, Loïs (2008) *Urban Outcasts. A Comparative Sociology of Advanced Marginality*. Oxford: Polity Press.



Enikő VINCZE și Adi Dohotaru în acțiune

Cristina RAŢ[1]

Despre margini

Pornesc de la o contradicţie: într-o perioadă de venerare a "individualităţii", a "drepturilor şi responsabilităţilor" *individului* decupat din încrengătura relaţiilor sociale constitutive pentru el, discursul public despre romi pare să fie dominat de o abordare în termeni de *comunităţi*. Care sunt conotaţiile acestei abordări şi în ce direcţii ne poartă inflexiunile sale?

Textul[2] nu propune o analiză a situaţiei sociale din zone dezavantajate locuite preponderent de etnici romi, ci o explorare a discursului autorităţilor publice asupra persoanelor din aceste zone văzute drept *comunităţi*, surprinzând instanţe în care acest discurs se materializează în practici de control şi guvernamentalizare, replicate tranşant de tipic chiar de către cei supuşi acestor practici. Nu este o negare a existenţei comunităţilor şi cu atât mai puţin a vieţii comunitare, ci o interogare a modului în care "comunitatea" este instrumentalizată într-un caz particular, cel al etnicilor romi din zone sărace segregate, pentru a implementa politici de control populaţional care înregistrează, sortează, disciplinează persoanele din aceste "comunităţi", dar, aparent incoerent, îi privează de calitatea de cetăţeni *individuali.*

În cadrul cercetării *Spaţializarea şi rasializarea sărăciei. Formarea culturală şi socială a "Ghetto-urilor de ţigani" în România în context European (2011-2014)*[3] condusă de Eniko Vincze, am participat la încercarea de cartografiere a proceselor de marginalizare socială din cinci oraşe (toate municipii reşedinţă de judeţ) din România. Munca mea s-a concentrat asupra politicilor locale şi a actorilor care le implementează, respectiv asupra modului în care politicile şi practicile lor generează efecte de incluziune adversă[4] ce adâncesc diviziunile sociale dintre "romii săraci" (simultan subiecţi ai intervenţiilor pedagogice, respingerii patologizante şi "carităţii" conjungturale) şi populaţia "majoritară" (preocupată de ameninţarea "majorităţii" sale demografice, politice şi de marketing cultural). Precum era de aşteptat, eliberarea actelor de identitate este un mecanism-cheie pentru înţelegerea acestor procese.

Deşi analitic se poate distinge între *identificare* (asigurarea coerenţei în timp şi spaţiu a identităţii unei persoane), *supraveghere* şi *sortare* ca acţiuni distincte în politica privind populaţia, guvernele încearcă frecvent să introducă măsuri de supraveghere şi sortare deghizate în practici deja încetăţenite de identificare[5]. O asemenea practică este ceea ce aş numi *identificare divizantă,* adică instituţionalizarea unei diferenţieri marcante între acte de identitate aparent de acelaşi tip (cum ar fi buletinul, cartea de identitate sau paşaportul), variaţii ce materializează o diferenţiere socială dintre deţinători în forma, culoarea, mărimea, etc. acestor documente. De exemplu, în Ungaria anilor 1950 se eliberau cărţi de identitate de culoarea neagră pentru "populaţiile de vagabonzi" (*kobor*), termen folosit la vremea respectivă pentru a indica familiile de

romi "tradiţionali" ce locuiau la marginea localităţilor, având uneori un mod de viaţă itinerant; reglementarea a fost retrasă în 1962, fiind criticată pentru discriminarea etnică pe care o instituţionaliza[6].

În România, cărţile de identitate provizorii cu menţiunea "lipsă spaţiu" eliberate pentru cei care nu pot dovedi o adresă îndeplinesc practic aceeaşi sarcină de sortare a populaţiei şi de evidenţiere a apartanenţei unei persoane la "categoria suspectă"[7] a "vagabonzilor boschetari." Romii din zone deprivate, marginalizate, în special în mediul urban, se află frecvent în imposibilitatea de a dovedi că baraca lor este o adresă. Şi aici începe indentificarea divizantă. Cărţile de identitate provizorii sunt din carton neplastifiat pe care se lipeşte fotografia color cu timbrul sec imprimat şi ştampila autorităţii locale, iar mai jos se indică motivul provizoratului. Au termen de valabilitate de doar un an (după care pot fi reînnoite), nu pot fi utilizate pentru călătorii în alte state UE şi nu îndreptăţesc purtătorul să pornească o afacere pe cont propriu. Neputând dovedi o locuinţă de rezidenţă, deţinătorul nu poate aplica pentru ajutor de încălzire pentru perioada iernii.

Cercetările privind situaţia din zone defavorizate (precum cel mai recent UNDP/WB/EC and FRA[8], 2011), chiar dacă au leitmotivul evaluării măsurii în care populaţia etnic romă din aceste zone deţine sau nu acte de identitate, de cele mai multe ori nu fac diferenţa între felul actului de identitate, dacă este "card" propriu-zis sau doar un "carton" temporar. În cazul locuitorilor de lângă rampa de gunoi de la periferia Clujului, unde avem aceste date pentru anul 2012 prin cercetarea UNDP şi UBB[9], aproximativ 20% au acte de identitate provizorii, la care se adaugă încă aproape 15% care nu deţin acte de identitate (calculele au exceptat familiile relocate forţat de pe strada Coastei, în rândul cărora aproape 90% au cărţi de identitate "normale"). În cercetarea SPAREX, am observat anumite variaţii în privinţa practicilor locale de eliberare a actelor de identitate. Unele primării folosesc Anexa 14 (constatarea rezidenţei de către reprezentanţii poliţiei locale, în cazul în care aceasta nu poate fi certificată legal) pentru a elibera cărţi de identitate "normale" pentru rezidenţii zonelor de locuire informală; altele închid ochii la faptul că un număr irezonabil de mare de persoane declară aceeaşi adresă de "primire în spaţiu" în singura căsuţă documentată a familiei extinse sau într-una aparţinând unui "prieten" (care nu ezită să solicite în schimb o taxă convenţională); altele refuză ambele căi de compromis. Cum interferează aceste opţiuni locale cu strategiile electorale şi promisiunile către "comunităţile de romi" este o problemă frecvent discutată[10] în care nu vom intra acum.

Înzestrarea cu un act de identitate distinctiv inferior oferă condiţiile de posibilitate ale unei supravegheri mai stricte, dar exercitarea controlului presupune un dispozitiv (ca să rămânem în termenii lui Foucault) mult mai complex. Capacitatea de control birocratic a statului român a fost limitată chiar şi în perioada planificării centralizate a regimului comunist, iar după '89 fragmentarea şi diminuarea capacităţii administrative s-a accentuat. În 1977, Comisia Naţională de Demografie a realizat o anchetă socială privind populaţiile de romi[11], iar raportul elaborat[12] conţinea recomandări explicite care acopereau toate capitolele actualelor *Strategii Naţionale de Incluziune a Romilor* (educaţie, sănătate, muncă, locuire, participare socială) cu excepţia drepturilor culturale de afirmare şi conservare a identităţii etnice. Peste un an, raportul de evaluare al PCR privind "problemele pe care le ridică populaţia de ţigani"[13] a constatat că situaţia nu s-a ameliorat, în ciuda recomandărilor. Problema va aluneca însă rapid în plan secund în contextul crizei anilor '80, iar după 1989 inegalităţile vor escalada şi situaţia etnicilor romi, angajaţi până atunci în munci industriale sau în intreprinderile agricole de stat, se va înrăutăţi considerabil.

Indicatorul cel mai tranşant al marginalizării este locuirea precară în zone periferice cu un statut juridic incert, în locuinţe improvizate, neracordate la utilităţi publice, frecvent în urma evacuărilor forţate din apartamentele "din oraş". Aceste ghetto-uri neoliberale[14], amplificate în urma gentrificării urbane, rămân frecvent invizibile sau reduse la imagini stereotipice stigmatizante exact datorită marginalităţii lor. În cercetarea SPAREX, am urmărit să comparăm criteriile locale de acces la locuinţe sociale aflate în patrimoniul primăriilor (criterii hotărâte de consiliile locale), dar şi modul în care politici reglementate mult mai explicit la nivel naţional (cum ar fi legea venitului minim garantat, alocaţia de susţinere pentru familiile nevoiaşe cu copii, ajutorul pentru încălzirea locuinţei) cunosc variaţii locale în practica implementării. În zonele cele mai sărace şi periferice din oraşele studiate, numărul familiilor care ajung să primească ajutor social sau alocaţie de susţinere este foarte redus, iar frecvent se întâmplă că nici alocaţia universală pentru copii nu acoperă toţi copiii îndreptăţiţi să o primească. Alături de barierele birocratice, programele conţin o serie de condiţionări adverse: tăierea alocaţiei de susţinere în cazul unui număr mare de absenţe (chiar şi la unul singur dintre copiii!) indiferent de dificultatea ajungerii la şcoală; ne-acceptarea adeverinţei de boală de la medicul de familie pentru a justifica neparticiparea la munca în folosul comunităţii, obligaţie a beneficiarilor de ajutor social (fiind necesară o dovadă a incapacităţii de muncă din partea unei comisii de expertiză); diminuarea considerabilă a prestaţiei în perioada muncilor sezoniere în agricultură, în cazul în care persoanele sunt apte de muncă, pornind de la asumpţia că realizează venituri informale. Despre aceste mecanisme am scris mai pe larg în texte anterioare[15].

Cu excepţia asistenţilor sociali, autorităţile locale nu au relaţii directe cu *persoanele* din aceste zone, ci supraveghează, eventual „corectează" situaţia *comunităţii* prin medierea unor reprezentanţi desemnaţi, *leaderi* creaţi sau capacitaţi în programe de "dezvoltare comunitară" (*sic!*) prin convergenţa fatidică a idealului liberal de *leadership* promovat de instituţiile finanţatoare cu presupoziţia unei tradiţii încă vii a *bulibaşei* care organizează în jurul lor *criss*-ul. Aceşti "leaderi informali" preiau o serie dintre prerogativele aparatului de stat: ţin evidenţa copiilor de vârstă şcolară, organizează curăţenia în comunitate, disciplinează şi sancţionează comportamentele "indezirabile" ale altor rezidenţi din

"comunitate". În același timp, sunt *gatekeepers* care țin deoparte presa și alți outsiders, poartă negocieri politice, își creează propriul corpus de putere în interior și uneori își asumă și leadership moral, de pastor al comunității. Autoritățile locale capătă astfel o mănușă comodă prin intermediului căreia "gestionează" comunitatea, redusă în această logică la o masă amorfă de persoane a cărei cetățenie individuală este suspendată.

În acest context, mediatorii sanitari și școlari, a căror responsabilitate ar fi tocmai fortificarea cetățeniei în rândul celor de la margini, rămân într-o poziție de dublu-outsider: marginali atât în câmpul relațiilor comunitare, cât și al instuțiilor publice locale unde sunt angajați formal (frecvent doar cu jumătate de normă). Frecvent, ele nu locuiesc în comunitate, nu vorbesc limba Romani, sunt femei tinere a căror influență se reduce la lumea "femeilor și copiilor"și este subminată de îndată ce intră în conflict cu lumea "bărbaților". În același timp, poziția lor în interiorul instituțiilor publice este ambiguă și rolul definit imprecis, ceea ce conduce uneori la asumarea prea multor sarcini, alteori la colonizarea activității de către ale domenii/departamente, unde instituțiile au un deficit de personal, alteori la resemnare și neglijarea responsabilităților. La periferii, statul rămâne absent sau se auto-dedublează prin acțiuni punitive (razii, amenzi, evacuări forțate) sau caritabile (pachete de sărbători, câte-un car de lemne de foc rămase de la toaletarea parcurilor) străine de fundamentul normativ al cetățeniei și statului de drept, prin care violența nu poate fi discreționară iar protecția socială constituie un drept, nu un act de caritate[16].

În vernacular, comunitățile unde am fost sunt comunități, cu toată încrengătura relațiilor comunitare de rudenie și vecinătate, ajutor și exploatare, empatie și tensiune; romi și ne-romi, mulți cu o identitate etnică difuză și contextuală. În discursul autorităților, „comunitățile de romi" au devenit însă frecvent un termen instrumental pentru justificarea supravegherii, delegării responsabilității la leaderi comunitari desemnați, intervenției discreționare caritabile sau punitive, care erodează calitatea de cetățeni ai locuitorilor și reiterează apartenența lor la o categorie suspectă.

---

[1] Lector dr. la Departamentul de Sociologie a Facultății de Sociologie și Asistență Socială, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca. Contact: crat@socasis.ubbcluj.ro

[2] Textul reia câteva din ideile discutate mai pe larg în Raț, C. (2013): Bare Peripheries: State Retrenchment and Population Profiling in Segregated Roma Settlements from Romania. *Studia UBB Sociologia,* 58(2): 155-174.

[3] "Spatialization and marginalization of social exclusion. The social and cultural formation of 'Gypsy ghettos' in Romania in a European context" (www.sparex-ro.eu), finanțat prin grantul CNCS – UEFISCDI, proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0354.

[4] Sen, A. (2000). Social Exclusion: Concept, Application and Scrutiny, *Social Development Papers,* 1: 1-60.

[5] Thorburn, M. (2012). *Identification, Surveillance and Profiling: On the Use and Abuse of Citizen Data.* in I. Dennis and G.R. Sullivan (eds.): **Seeking Security: Pre-empting the Commission of Criminal Offences**, Oxford: Hart Publishing, pp. 15-22.

[6] Purcsi, B.G. (2004). Kísérlet a cigánykérdés „megoldására" az ötvenes évek Magyarországán [An attempt "to solve" the Gypsy question in 1950s Hungary]. *Beszelo on-line,* 6(6):1-14, http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-szemelyi-igazolvany-es-munkatabor (Accesat: 01.10.2013); Saghy, E. (2008). Ciganypolitika magyarorszagon, 1950-1960. *Multunk.* Vol. 1(1): 273-308; Varsa, E. (2010). *Gender, "Race"/Ethnicity, Class and the Institution of Child Protection in Hungary 1949-1956.* PhD Thesis. Central European University, Budapest. Available in the eTD collection of the CEU Library.

[7] Marx, G. T. (2002). What's New About the "New Surveillance"? Classifying for Change and Continuity. *Surveillance & Society,* 1(1): 9-29. www.surveillance-and-society.org (Accesat: 01.10.2013).

[8] UNDP/WB/EC Regional Roma Survey și FRA Pilot Roma Survey (2011), http://issuu.com/undp_in_europe_cis/docs/_roma_at_a_glance_web/1#download (Accesat: 7.09.2013).

[9] UNDP and UBB (2012). *Participatory Assessment of the Social Situation of the Pata-Rât and Cantonului Areas, Cluj-Napoca.* United Nations Development Project, http://localdevelopmentforinclusion.org/area-based-social-survey-of-a-segregated-roma-settlement.html (Accesat: 30.04.2014).

[10] Cel mai recent: Moisă F., Rostas I.A., Tarnovschi D., Stoian I., Rădulescu D. Andersen T.Ș. (2013). *Raportul societății civile asupra implementării Strategiei Naționale de Integrare a Romilor și a Planului de Acțiune al Deceniului în ROMÂNIA în 2012,* http://www.romadecade.org/cms/upload/file/9270_file25_ro_civil-society-monitoring-report_ro.pdf (Accesat: 6.09.2013); Berescu, C. (2013). On some ethnic housing areas in Călărași. *Studia UBB Sociologia,* 58(2): 77-110; Vincze, E. (2013). Social-spatial margininality of Roma as a form of intersectional injustice. *Studia UBB Sociologia,* 58(2): 217-342.

[11] Comisia Națională de Demografie (1977). *Studiu privind situația social-economică a populației de țigani din țara noastră.* București, 29.11.1977.http://militiaspirituala.ro/fileadmin/documente/doc.pdf.poze.documente_inedite/tiganiada-_1977.pdf (Accesat: 01.10.2013).

[12] Manuscrisul nu precizează autorii, dar interviuri și surse biografice ulterioare arată că unul dintre autorii analizei a fost Nicolae Gheorghe, el însuși de origine romă, proaspăt absolvent al secției de Sociologie din cadrul Facultății de Filosofie a Universității din București, care a trimis în aceeași perioadă o scrisoare anonimă către Radio Europa Liberă despre dificultățile cu care se confruntă etnicii romi. Ulterior, Gheorghe va lucra la OSCE – ODIHR Contact Point for Roma and Sinti Issues (1999-2003) și va deveni deveni unul dintre vocile rome cele mai des invocate. Vezi http://www.theromanielders.org/elders/2/5/ (Accesat: 01.10.2013).

[13] Partidul Comunist Roman, Sectia pentru probleme militare si de justitie (1978): *Informare privind unele probleme pe care le ridică populația de țigani în țara noastră.* București, 30.01.1978. http://militiaspirituala.ro/fileadmin/documente/doc.pdf.poze.documente_inedite/tiganiada-_1978.pdf (Accesat: 01.10.2013).

[14] Waquant, L. (2011). A Janus-Faced Institution of Ethnoracial Closure: A Sociological Specification of the Ghetto. In R. Hutchison and B. Haynes (eds.): **The Ghetto: Contemporary Global Issues and Controversies**, Boulder: Westview, pp. 1-31.

[15] Raț, C. (2011). Incluziune adversa. Prestatii sociale si persistenta saraciei in randul romilor din Romania. In S. Toma și L. Foszto (eds.): *Spectrum. Cercetari sociale despre romi.* Cluj-Napoca, ISPMN&Kriterion, pp. 159-180; Raț, C. (2012). Politica marginalizării. Abrupt și invizibil. *Antologia Critic Atac 2012,* Cluj-Napoca: Ed. Tact, pp. 16-22.

[16] Wilensky, Harold L. (1975): *The Welfare State and Equality: Structural and Ideological Roots of Public Expenditures.* Berkeley: University of California Press.

Alex BOGUŞ

Câmpuri de vizibilitate vs. câmpuri de solidarite. Critica economiei sociale

De câţiva ani buni sistemul capitalist global se află într-o criză economică profundă, iar tot ceea ce se poate auzi în siajul acestei crize nu este altceva decât austeritate, austeritate, austeritate. Tăieri de salarii, tăieri de sporuri şi prime, tăieri din concedii şi limitarea facilităţilor angajaţilor, şomaj tehnic sau modificarea legislaţiei muncii au devenit teme recurente ale discursurilor economice şi politice ale vremii. Însă, tocmai în acest moment de criză au început să fie problematizate mecanismele generale de funcţionare a pieţei capitaliste şi implicit dificultăţile şi contradicţiile pe care le presupune acest mod de producţie. Migraţia capitalului, şomajul sau lipsa specializării muncitorilor pe o piaţă a muncii din ce în ce mai competitivă sunt unele dintre marile dificultăţi ale economiilor naţionale în cadrul jocului economic capitalist global. Şi, ca întotdeauna, după o criză economică cu un impact social devastator revin în prim-plan soluţiile egalitariste, socialiste sau anarhiste – de la troc, consum responsabil, economie de ajutor-reciproc până la cooperative, experimente participative sau ocupări de fabrici – care oferă oamenilor posibilităţi de subzistenţă sau chiar bunăstarea dincolo de mecanismele financiare şi de piaţă impuse de către elitele globale. Voi încerca în continuare să vorbesc despre cooperative şi mişcări cooperativiste pentru a vedea cum acestea din urmă pot oferi soluţii viabile nu doar pe termen scurt, ci pe termen lung şi cu efecte sistemice prin înglobarea lor în mişcări mai largi de democratizare radicală a societăţii ca atare. Apoi, voi indica modalitatea prin care termeni precum „economie socială” sau „antreprenoriat social” (unele dintre cele mai noi direcţii de finanţare a Uniunii Europene ca modalitate de a rezolva unele dintre problemele inerente modului de funcţionare a economiei de piaţă) nu fac altceva decât să oculteze cauzele şi problemele structurale în favoarea unor soluţii de scurtă durată prin care este reprodus sistemul pe care se presupune că îl critică. Modalitatea în care voi face acest lucru constă în reluarea diferenţelor dintre modul de organizare şi diviziune a muncii în firma capitalistă faţă de întreprinderea cooperativistă. De asemenea, voi arăta că „socialul” nu poate fi gândit doar în relaţie cu locul de muncă, ci mai larg pornind de la întregul comunităţii/societăţii.

Aşadar, pentru a vorbi în continuare de cooperative şi mişcări cooperativiste mă voi folosi de multiplele diferenţe dintre această formă de organizare a muncii şi firma capitalistă pornind de la două concepte care se pot dovedi a fi foarte utile: câmpuri de vizibilitate şi câmpuri de solidaritate. În ceea ce priveşte câmpurile de vizibilitate acestea sunt proprii firmei capitaliste şi presupun diferitele modalităţi prin care activitatea productivă a muncitorului este des-asamblată şi re-codată pentru a putea fi calculată şi măsurată cu scopul de a putea stabili un cost de producţie (costul forţei de muncă) şi implicit preţul produsului/serviciului oferit. În schimb, câmpurile de solidaritate se referă la diferitele modalităţi prin care activitatea productivă a muncitorului este integrată în fluxuri de cooperare, decizie comună şi consensuală, rotaţie şi auto-valorizare.

Dacă în cazul unei firme capitaliste, care presupune diviziunea dintre deţinătorul mijloacelor de producţie (patronul) şi cei care nu deţin decât forţa proprie de muncă pentru a fi vândută (muncitorii), avem o diviziune strictă a muncii bazată pe o hiper-specializare datorată modului în care munca este gândită pornind de la modelul liniei de producţie – fie ea tayloristă sau fordistă – în cazul unei cooperative diviziunea muncii încă funcţionează, însă există de asemenea rotaţie între sarcini a muncitorilor, astfel încât nici unul nu se specializează extrem într-o anumită sarcină (ceea ce poate duce privilegii pe de-o parte, sau saturaţie şi rutină pe de alta), iar în ceea ce priveşte decalajele inerente dintre muncitori (de cunoaştere, de know-how, de experienţă) se lucrează constant la reducerea sau chiar anularea acestora. Aşadar, mobilitatea într-o firmă capitalistă depinde de un set întreg de factori ce ţin întotdeauna de un anumit merit sau performanţă, atestată de obicei de diplome, certificate sau experienţe în câmpul muncii, în timp ce mobilitatea într-o cooperativă este asigurată din start de principiul rotaţiei şi schimbului de abilităţi. Într-o manieră asemănătoare rolul de manager se asumă tot prin rotaţie (fie că vorbim despre kibbutz-urile israeliene, fie că vorbim despre cooperativele bolivariene) şi nu presupune vreo remuneraţie suplimentară faţă de ceilalţi muncitori pentru a nu oferi privilegii şi putere asupra altor muncitori. Mai mult, în cadrul kibbutz-ului nu există nici măcar un salariu pe care un muncitor să îl primească pentru munca sa nominală, ci există doar un venit minim garantat pe care fiecare membru al comunităţii îl primeşte fără un calcul precis asupra cantităţii şi calităţii muncii prestate în întreprinderea cooperativă[1].

Deciziile în cadrul cooperativei se iau la nivelul întregului „contingent” de muncitori, acestea fiind luate de obicei fie prin consens, fie prin majoritate calificată (sau orice alte forme democratice agreate de muncitori) în timp ce în cadrul firmei deciziile le iau patronii sau managerii care reprezintă interesele celor dintâi. Mai mult decât atât, în cazul în care cooperativele sunt cuplate la nevoile comunităţilor din care provin atunci deciziile asupra bunului mers al cooperativei se iau nu doar la nivelul muncitorilor, ci la nivelul comunităţii ca atare. Din acest punct de vedere, logica de funcţionare a cooperativei nu este cea a profitului (de fapt a plus-valorii ca exploatare a muncitorilor), ci cea a asigurării nevoii muncitorilor săi şi comunităţii pe care o deserveşte unitatea de producţie în cauză. Din moment ce plus-valoarea nu mai ajunge în mâinile private ale unui patron, foarte multe cooperative reinvestesc „profitul” lor în angajarea unor noi şomeri sau persoane defavorizate, calificarea altor muncitori, investiţia în şcoli şi spitale comunitare, ş.a.m.d.

De asemenea, în cadrul oricărei mişcări cooperativiste care reuşeşte să funcţioneze, există două seturi distincte de probleme care trebuie depăşite. Primul set de probleme ţine de dificultatea muncitorilor de a-şi cumpăra propriul loc de muncă (greu de imaginat cum muncitorii pot cumpăra fabrica la care muncesc pe baza salariului pe care îl primesc), dificultatea lor de a-şi distribui marfa, dificultatea de a fi „competitiv" pe o piaţă care presupune exploatarea muncitorilor şi externalizarea costurilor sociale sau de mediu sau dificultatea de a beneficia de o linie de credit ieftină şi orientată către dezvoltare comunitară şi nu către profit. Iar al doilea set de probleme ţine de întrebarea dacă cooperativele sunt o soluţie sistemică la capitalism, şi dacă nu cumva firmele deţinute de muncitori se pot dovedi la fel de ahtiate de profit (un profit care merge într-adevăr nu la un patron, ci la un set de patroni-muncitori, dar care poate să nu se reîntoarcă către comunitatea mai largă) şi opace la externalităţile pe care procesul de producţie le presupune pentru mediu sau societate?

În ceea ce priveşte prima parte a problemei soluţiile implementate spre exemplu în Venezuela ţin de existenţa unei linii de credit, pusă la dispoziţie de către stat, pentru dezvoltarea cooperativelor. Deşi această măsură este top-down (de la guvernanţi către populaţie/muncitori) succesul ei în Venezuela (în decurs de 10 ani numărul cooperativelor a crescut de la 800 – şi 20.000 de muncitori – la peste 100.000 şi 1.5 milioane de muncitori[2]) s-a bazat şi pe existenţa unor structuri populare şi sindicale foarte puternice şi autonome faţă de structurile decizionale ale statului. În cazul unor cooperative care au presupus ocuparea locului de muncă de către muncitori şi reînceperea producţiei (cum a fost cazul Argentinei după default-ul din 2001) începutul a fost mereu girat de către comunitate: chiar dacă preţul produsului oferit de către cooperativă nu este întodeauna cel mai mic de pe piaţă, oameni aleg să cumpere acest produs pentru că aleg să investească într-o idee care o simpatizează şi care nu presupune exploatare şi costuri sociale şi de mediu ascunse. De asemenea, de multe ori sistemele educaţionale sunt astfel modificate încât viitori muncitori să înveţe de la bun început modul în care se conduce colectiv o unitate de producţie şi cum se evită ierarhizările informale şi cimentarea lor (ierarhizări între genuri, între productivităţi, între vârste, ş.a.m.d.). Ori, în ceea ce priveşte partea a doua a problemei orice mişcare cooperativistă trebuie să fie intim legată de comunitatea/regiunea pentru care produce. Nu este îndeajuns ca planul de producţie să fie făcut de muncitori, întrucât ei pot urmări maximizarea profiturilor fabricii fără a ţine cont de necesităţile comunităţii sau regiunii, iar orice creştere de dimensiune a unei întreprinderi aduce cu sine şi problemele decizionale (cum iei decizii consensual-democratice cu mii de muncitori?) şi problemele de macro-funcţionare pe piaţă (monopol, jocuri de putere etc). De aceea, Venezuela a încercat prin programele numite *Misiones* ca noile cooperative ce apar să fie într-o strânsă corelaţie cu comunităţile din sânul cărora apar. Dincolo de această co-relaţie, aceste comunităţi la rândul lor experimentează cu auto-gestiunea prin intermediul unor instrumente precum bugetarea participativă sau organizarea pe cartiere (*barios*) care decid din punct de vedere administrativ. Aşadar efortul de a democratiza circuitele de producţie – locul de muncă – nu se poate face independent de democratizarea circuitelor de reproducere – şcolile, primăriile, spitalele ş.a.m.d – astfel anulând diferenţierea dintre aceste circuite pe care o impune capitalismul.

Dacă firma capitalistă este bazată pe ierarhie (şef-şef intermediar-….-muncitor), diviziune rigidă a muncii şi exploatare, în cooperativă nu există ierarhie, diviziunea muncii se face prin rotaţie, iar exploatarea nu există – deşi sunt destule cooperative care funcţionează pe baza unei anumite etici a muncii. Prin intermediul câmpurilor de vizibilitate patronii (fie ei privaţi sau statul) fac munca calculabilă şi cuantificabilă, rezultând în preţul produsului, dublă mişcare prin care exploatarea muncitorului şi „taxarea" consumatorului se înfiripă. În schimb, prin intermediul câmpurilor de solidaritate muncitorii se auto-valorizează pe sine, dincolo de imperativele pieţei sau profitului, în funcţie de nevoile lor şi a comunităţii din care provin. Ca atare, câmpurile de solidaritate sunt un instrument teoretic care revine întotdeauna la rezistenţa şi revolta muncitorilor împotriva capitalului, în timp ce câmpurile de vizibilitate sunt mereu puse în slujba patronilor, ori pentru a disciplina, ori pentru a arăta că în lipsa unor asemenea câmpuri de vizibilitate şi o asemenea organizare socială a muncii am cădea pradă….anarhiei, în accepţiunea absolut hegemonică de haos şi dezordine. Din acest punct de vedere, câmpurile de solidaritate presupun a citi istoria cu „ochelarii" propriei clase, a clasei exploataţilor şi oprimaţilor, şi nu din punctul de vedere a patronilor şi a capitalului. Ori, dacă soluţiile noastre colective la crizele sistemice a capitalismului sunt chiar aceste instrumente de democratizare profundă şi radicală a societăţii putem jubila, întrucât în judeţul Cluj va fi deschisă în curând prima întreprindere socială din România (desigur, prima după perioada 1989) la Câmpia Turzii. Însă, înainte de a analiza acest proiect de întreprindere socială ce se va dezvolta din bani publici (co-finanţare UE şi statul român) voi încerca să conturez, în linii mari, o imagine despre strategia de dezvoltare asumată de Cluj în ultimii ani.

Această strategie, care în linii mari se poate regăsi în mai toate statele „în curs de dezvoltare" de pe mapamond, este orientarea către ofertabilitate. Ceea ce numesc aici ofertabilitate se referă la setul de măsuri pe care o administraţie – locală, naţională, sau internaţională – le ia pentru a atrage investiţiile unor multinaţionale, pentru a le oferta cu cele mai bune condiţii. Ori, modalitatea prin care guvernele sau administraţiile locale fac acest lucru variază de la subvenţii şi facilităţi fiscale până la construcţia de infrastructură sau logistică. Probabil unul dintre cele mai cunoscute cazuri locale este cel de la Nokia, care a părăsit Clujul tocmai la finalul perioadei în care avea asigurate subvenţii şi facilităţi fiscale din partea administraţiilor locale şi naţionale. Odată ce aceste ajutoare şi subvenţii au încetat, iar probabil alte zone de pe mapamond au decis să devină la rândul lor ofertabile

şi deci competitive punând la bătaie subvenţii mai mari sau forţă de muncă şi mai ieftină, Nokia a plecat lăsând în urmă şomaj şi multe bătăi de cap. Capitalul migrează în căutare de forţă de muncă mai ieftină, facilităţi fiscale şi subvenţii de stat mai mari, însă se mai întâmplă să ajungă şi în locuri în care legislaţia muncii oferă mult mai multe drepturi angajatorului decât angajatului. Divorţul capitalismului de democraţie este mai mult decât evident în cazul Chinei sau Bangladesh-ului).

Acesta este modelul asumat de Cluj în ultimii ani: ofertarea unor multinaţionale (Nokia, De Longhi, Bosch, Emerson ş.a.m.d.) punându-le la dispoziţie toate facilităţile. Ceea ce se spera prin aceste măsuri era faptul că aceste multinaţionale vor rezolva problema şomajului, vor oferi salarii mai mari ca media pieţei locale, ori vor specializa muncitori în ramuri încă incipiente la noi şi în cele din urmă vor duce la creştere economică. Imaginea mai apropiată de realitate este următoarea: mulţi muncitori sunt plătiţi cu minimul pe economie, o parte însemnată din aceştia este angajată la o firmă intermediară de resurse umane şi are foarte puţine pârghii (sindicat spre exemplu) pentru a lupta pentru locul sau condiţiile de muncă, multe dintre joburile oferite de către multinaţionale sunt servicii către consumator, care presupun foarte puţină specializare şi multă muncă rutinieră şi ne-specializată (*call-center*-uri). Ceea ce se produce nu este bunăstare, ci precaritate pentru muncitori şi profituri grase pentru investitori. Asta doar în cazul fericit în care nu se decid ca în momentul în care subvenţiile şi facilităţile fiscale dispar să dispară şi multinaţionalele din economia naţională migrând spre alte orizonturi.

O situaţie asemănătoare s-a petrecut, de data aceasta la Câmpia Turzii – la fostul combinat metalurgic „Industria Sârmei" – acolo unde patronatul Mechel, firma care a cumpărat combinatul siderurgic, a decis să sisteze producţia, să disponibilizeze angajaţii şi să închidă punctul de lucru. Nu voi insista asupra acestui subiect întrucât am mai scris despre el aici, însă tocmai disponibilizarea câtorva mii de angajaţi de către Mechel într-o comunitate care depindea într-o proporţie covârşitoare de pe urma existenţei acestui combinat aduce în prim-plan activitatea AJOFM Cluj care are în vedere înfiinţarea primei întreprinderi sociale din România.

Primele informaţii de presă despre acest proiect păreau a indica un lucru nemaipomenit: muncitorii vor primii mijloacele de producţie şi vor învăţa să gestioneze colectiv firma în patru ani, în care desfacerea este asigurată de către o multinaţională. Din moment ce plecarea unei multinaţionale a provocat şomaj şi declin economic al regiunii, revitalizarea zonei prin această investiţie socială co-finanţată de UE şi statul român pare a fi cum nu se poate mai potrivită. Însă, pornind de la acest exemplu voi încerca să arăt faptul că proiectul ce se implementează la Câmpia Turzii poate cu greu fi descris de termenii „cooperativ" sau „social" la o privire critică mai atentă. Astfel, dacă iniţial era vorba că mijloacele de producţie vor ajunge pe mâna muncitorilor, în realitate situaţia este departe de a sta astfel: mijloacele de producţie aparţin asociaţiei – care nu este nici firmă, nici cooperativă, ci o asociaţie non-profit(?) – şi nu muncitorilor deoarece aceştia din urmă nu au nici un control asupra acestei asociaţii. Este adevărat faptul că după cei patru ani de implementare a proiectului această asociaţie este oferită muncitorilor (care încă lucrează în „firmă"şi la finalul programului), însă raportarea lui Daniel Don – şeful AJOFM Cluj – la această situaţie este grăitoare: „*Ceea ce le dă lor posibilitatea ca în cei 4 ani de zile să se cunoască între ei, să-şi aleagă liderii...eventual să, dacă nu le convine actuala asociere cu actualul partener, pe viitor să-şi găsească un alt partener, nu pot sa scoată bunurile din asociaţie că distrug proiectul […]după 4 ani de zile, ei vor hotarî: merg mai departe intr-o astfel de forma? Îşi găsesc ei alte pieţe de desfacere? Îşi vând bunurile partenerului? Deja după 4 ani...ei in intervalul asta tre să-şi păstreze capacităţile de producţie, să le întreţină, mijloacele sau materiile prime îs materiale rulante, ele rămân in societate? Tu vei hotarî, după 4 ani, ce fac? Mă organizez? mă asociez? Conduc eu business-ul? Conducem noi business-ul? Mergem în continuare cu acest partener? Ne vindem proprietăţile şi câştigăm nişte bani, cu banii aia facem altceva?*"

Neîncrederea în capacitatea muncitorilor de a se auto-organiza la locul de muncă în lipsa oricărei experienţe anterioare în acest sens este de înţeles, însă ceea ce nu este de înţeles îl reprezintă motivul pentru care aceşti muncitori nu sunt învăţaţi în cei patru ani ai proiectului să gestioneze colectiv punctul de producţie, ci mai degrabă sunt încurajaţi în continuare să îşi aleagă lideri. De asemenea, modul în care au fost triaţi cei peste 700 de şomeri care au dorit angajarea la această întreprindere socială a fost făcută „neutru", chirurgical, de un calculator, parametrii urmăriţi fiind cei normali pentru orice firmă. Aşadar, numai cei mai specializaţi, profesionişti sau dedicaţi şomeri (250) au fost aleşi, lucru care are puţin sau deloc de a face cu vreo logică socială, din moment ce o asemenea logică ar fi impus selectarea muncitorilor în funcţie de problemele sociale ale fiecăruia (de la handicap până la şomaj cronic). Vedem astfel cum, dincolo de pledoaria lui Don pentru forme asociative de a produce, acest mix „*între capitalism si comunism ca structura*", modul în care este cu adevărat implementată această economie socială seamănă foarte mult cu modalitatea tipică de a produce a unei firme. Poate diferenţa într-adevăr notabilă este faptul că din bani publici (fonduri europene dar şi naţionale) este asigurată producţia de clăpari pentru Ikea, mimând socialul!

În măsura în care criza în care ne aflăm pare a se adânci treptat soluţii precum cea de la Câmpia Turzii vor fi mereu trâmbiţate ca economie socială, când în realitate este o modalitatea foarte „elegantă" de a socializa un cost (plătim din bani publici salarii şi mijloace de producţie) pentru a privatiza un profit (se produce pentru o firmă privată, Ikea). Alături de economia socială, struţo-cămila numită antreprenoriat social este de asemenea fluturat ca o soluţie pentru criza în care ne aflăm. Ca şi cum criza şi inegalităţile incredibile la care asistăm sunt rodul doar unei prea puţin dezvoltate reţele de ajutorare, în nici un caz din

cauza modului de producţie capitalist şi deci a diviziunii dintre deţinătorul mijloacelor de producţie şi deţinătorul forţei de muncă. Ori, o asemenea situaţie se va repeta atâta vreme cât nu există dezbateri din ce în ce mai largi asupra modurilor radical democratice de a organiza economia şi societatea, pornind de la cooperative până la experimente cu bugetarea participativă, grădinărit urban şi orice alte forme care conferă autonomie politică şi economică subiecţilor!

Warhurst, Christopher – Recognizing the possible: The Organization and Control of a Socialist Labor Process, Administrative science quarterly, nr. 43 (2), London, 1998, p. 470-497

[2] Malleson, Tom – Cooperatives and the "Bolivarian Revolution" în Affinities: A Journal of Radical Theory, Culture, and Action, 4(1): 252-287, Venezuela, 2010.

Zsuzsa SELYEM



Spectacolul cianurii. Aspectele etice ale comunicării sociale despre mina de aur din Roşia Montană în post-democraţie

300 tone de aur, 1600 tone de argint, 16 ani

Comunicarea socială din timpul nostru este, aparent, caracterizată de o deschidere totală, sunt tot mai răspândite dispozitivele tehnice care fac posibilă participarea imediată în legătură cu orice ştire nou apărută, orice conţinut. Aparent, trăim în democraţie: în comunicaţie, în ramificaţia cea mai puternică a puterii a aşa numitei societătăţi informaţionale, mediile online care publică şi reacţiile cititorilor au un rol tot mai mare.

Analizez modul de funcţionare al comunicării publice în legătură cu planul de exploatare a aurului pe bază de cianură din Roşia Montană. Va fi vorba despre una din cele mai reprezentate, cele mai mediatizate întâmplări din ultimii ani din România, care a declanşat în acelaşi timp mişcările sociale cele mai vii şi cel mai bine formate.

Spaţiile comunicării publice se împart convenţional în două grupe contrare: media mainstream şi media alternativă (independentă, indie). (Nu aş vrea să discut poziţia cinică şi arogantă care ia la cunoştinţă doar media mainstream.) Globalizarea a reconsiderat şi aceste două categorii, şi ceea ce acum o sută sau chiar treizeci de ani era considerat mainstream, adică general cunoscut, punct de referinţă într-o cultură naţională, azi poate apărea ca o opţiune locală, şi invers (în discursul despre exploatarea minieră din Roşia Montană, vom vedea, este cazul celui din urmă: întreprinderea canadiană este interesată să prezinte planul ca pe o problemă locală, în timp ce studiile ştiinţifice de mediu de azi susţin că utilizarea tehnologiei de extragere cu cianuri nu poate fi delimitată la graniţe locale, poluarea ar afecta mediul în general, iar aprobarea tehnologiei întreaga planetă.)

În limitele sale, opţiunea locală poate deveni foarte uşor hegemonică, aşa cum putem vedea în politica neonaţionalistă a statelor din Europa de Est, care, folosind ca referinţă independenţa şi alternativitatea, practică cele mai brutale discursuri opresive şi de excludere în cercurile lor.

Aşadar, ceea ce se întâmplă nu e faptul că poziţia mainstreamului şi a alternativului se schimbă sub efectul globalizaţiei, ci amândouă sunt în continuă mişcare, şi o platformă publică se va califica drept independentă pe baza contextului foarte complicat. Consider totuşi aceste două noţiuni necesare pentru că pe cele două platforme se operează cu tehnici de propagandă diferite, chiar dacă rezultatul este în ambele cazuri prezentarea unui interes privat ca un interes public.

Modul de funcţionare al propagandei s-a schimbat enorm în postdemocraţia celui de-al treilea mileniu[1]: în timp ce în spaţiul public format cu începuturile capitalismului mesajul manipulat pentru a părea de interes public a avut – chiar dacă în sens local – un conţinut universal (patriotul merge la război de bună voie, iar patrioata se străduieşte ca aparatul de ucis să fie dulce şi prezentabil), după critica eticii postmoderniste a universalismului publicul a fost împărţit mai întâi pe grupuri după interese individuale (targetararea consumatorilor), iar discursurile reprezint interesele presupuse/îndoctrinate ale acestor grupuri construite.

Propaganda îndreptată spre un public ţintă nu are efect acolo unde persoanele imaginate ca fiind publicul ţintă au un cuvânt de spus în desfăşurarea evenimentelor. Unde în locul consumatorului pasiv şi ascultător devine posibilă raportarea personală. În această lucrare analizez ca pe o scenă de al treilea tip un spaţiu al comunicării despre tehnologia de extragere cu cianură care permite un astfel de raport activ, personal, piesa de teatru *Roşia Montană – pe linie fizică şi pe linie politică*, dramă contemporană regizată pe baza textului de Radu Apostol, Gianina Cărbunariu şi Andreea Vălean, creată într-o colaborare a Teatrului Maghiar de Stat Cluj şi dramAcum.[2]

Câteva informaţii de bază despre planul minei de aur din Roşia Montană: Roşia Montană este o localitate minieră în România în Munţii Metaliferi din Vest, înfiinţată de către romani (Alburnus Maior), în prezent cele 300 de tone de aur şi cele 1600 tone de argint

rămase sunt accesibile doar cu utilizarea tehnologiilor de extragere cu cianură, şi pe lângă înfiinţarea lacului de decantare cu cianuri, Masivul Cârnic ar trebui cărat, o parte din locuitori evacuaţi, nouă biserici de culte diferite ar trebui demolate, trei cimitire mutate. Toate astea doar pentru ca exploatarea de 16 ani să înceapă riscurile pentru mediu: poluarea aerului, a apei şi a solului cauzată de exploatarea de suprafaţă, exploziile şi acidul cianhidric format în lacul de decantare, respectiv promisiunea referitoare la cantitatea mică de concentraţie de cianură imposibilă de respectat.[3] Compania investitoare din Canada, Rosia Montana Gold Corporation (RMGC) oferă împotriva acestor riscuri dezvoltarea economică rapidă a regiunii, locuri de muncă, conservarea părţilor rămase a orăşelului şi a galeriilor de mină.

În media mainstream am putut întâlni cel mai des reclamele RMGC, pe care compania a cheltuit 12 milioane de euro în cursul anilor 2007-2010. Asta însemnă că cele mai vizitate canale de televiziune, diversele ziare au transmis mesajul RMGC regulat, care în mediul de televiziune s-a construit pe efectele vizuale şi sonore ale năvălirii de monede de aur (ispita cât se poate de nătângă, dar efectivă de mii de ani a puterii şi a bogăţiei), iar ziarele au venit cu textele intitulate „Scrisoare pentru România", apărute cu pozele locuitorilor din Roşia Montană. Aproape toate mediile mainstream din România cu audienţă mare au fost câştigate pentru campania de publicitate. Iar articolele care criticau RMGC nu au putut fi publicate/nu au fost publicate (fapt care nu a fost inclus în contracte, fiindcă o asemenea clauză ar fi contrară legii, însă funcţionează controlul informal, care într-o societate bazată pe relaţii feudale ca cea din România, nu întâlneşte nici cea mai mică rezistenţă: ziarişti excelenţi ridică din umeri că nu au de ales, fără RMGC ziarul ar da faliment.)

În presa mainstream tipărită reclama a fost oarecum ascunsă, potrivită pentru a deruta cititorul nefamiliarizat cu câteva stereotipuri ale formei personale: scrisoare prevăzută cu nume, fotografie, iar conţinutul scrisorii constă în clişeele reuşitei private: mijloace de trai pentru familie, un viitor mai bun pentru copii. În acestea se poate observa modul în care drepturile umane universale pot fi subordonate interesului de profit al unei companii private, cât de uşor poate fi povestea personală expropriată pentru un plan de investiţii.

Ce poate clarifica o asemenea analiză: presupunând că nu vedem textul cu litere mici „anunţ plătit", cum se poate stabili despre piesele „Scrisorilor pentru România" că povestea personală serveşte interese externe, că, în consecinţă, nu este autentică?

Trebuie să pornim de la prezent, de la prezentul care se întâmplă acum. Povestea de viaţă personală[4] pare lineară doar ulterior sau de sus. Nu este lupta unei identităţi date şi fixate cu mediul, identitatea este în mişcare dacă povestea este într-adevăr personală. (Lucru care poate fi făcut perceptibil doar pe o suprafaţă cât o reclamă sau în forma unei poezii valabile sau în proză fragmentată.) O poveste spusă azi nu este un tot întreg, timpul său nu este o mişcare lineară, uniformă, doar autoritatea externă o formează în acest fel. Povestea personală poate fi înghesuită în două-trei clişee doar cu violenţă. O persoană reală ori tace, ori se bâlbâie în acest caz – ceea ce, deocamdată, nu poate fi folosit în scopuri publicitare.

Fireşte, cum specialiştii de publicitate ai marilor companii şi-au dat seama că obţin un efect mai mare cu apelurile personale, mai devreme sau mai târziu îşi vor da seama şi de felul în care vocea personală poate fi fabricată mai autentic (şi poate că pentru asta nu vor regreta bani pentru nişte colegi mai calificaţi, pricepuţi la artele contemporane). Însă nu pot ajunge să fie în sincron cu întâmplările contemporane, fiindcă asta necesită asumarea de riscuri şi din partea expeditorului şi a destinatarului, ceea ce ar fi din partea sa *contradictio in adiecto*, deoarece este interesat tocmai să definească şi destinatarul şi oferta stabile şi bine definite pentru profitul rapid. În cazul exemplului nostru concret auto-contradicţia este mult mai adâncă de atât: compania se angajează să rezolve în 16 ani problema lipsei locurilor de muncă a regiunii, ceea ce nu duce nici pe departe la stabilitatea promisă nici dacă ne referim la povestea de viaţă a persoanelor, nici dacă ne referim la viitorul regiunii.

Independenţa mediei alternative se datorează faptului că nu depinde în totalitate de piaţă, nu este subordonată preferinţei măsurate/îndesate statistic a publicului ţintă.[5] Deoarece lucrează pe bază de voluntariat, *pro bono*, nu pot fi şantajate cu retragerea costurilor menţinerii. Totuşi, ajung la mulţimi tot mari, fiindcă este de ajuns să fie recomandate de cineva în compania câtorva cuvinte inteligente, şi conţinutul gratis este accesibil dintr-o singură mişcare. Legalitatea exploatării de aur din Roşia Montană, diseminarea publică imediată a mişcărilor politice sunt urmărite de bloguri ca cel al lui Mihai Goţiu pe voxpublica.realitatea.net.[6]

Însă problematica independenţei apare şi în acest caz: articolele sunt într-adevăr transparente, cu argumente şi cu critică care necesită asumarea unor riscuri serioase, ziaristul însuşi ia parte la proteste, totuşi, cadrul este compania de televiziune Realitatea, care doar în 2009 a primit 2,29 milioane de euro de la RMGC pentru reclame.[7]

Este tot mai mare tendinţa ca diferitele companii comerciale să apară şi pe suprafeţele alternative, gratuite – nu cu reclame plătite, pentru că acest public este imun la ele, ci cu conţinuturi în aparenţă independente, ştiinţifice sau realizări artistice. Pe reţeaua de socializare cea mai răspândită a zilelor noastre, pe Facebook, profilul RMGC, cu numele de Proiectul Rosia Montana, face propagandă pentru deschiderea minei de aur – pentru a primi ştirile chiar şi de mai multe ori pe zi, utilizatorul trebuie mai întâi să dea like paginii de bunăvoie. Au făcut-o până azi (15.05.2014) 715.514 de oameni. În schimb, profilul FB „Roşia Montană în Patrimoniul Mondial UNESCO" (Rosia Montana in UNESCO World Heritage), care are o activitate vastă judiciară, ecopolitică, culturală, organizează în fiecare an festivaluri de mare anvergură cu discuţii publice, formaţii, companii de teatru, artizani etc. care urcă pe scenă *pro bono*, a primit numai

158.562 like-uri. Numărul simpatizanților este mai mare acolo unde nu se transmite alt mesaj în afară de câștigul financiar pe termen scurt decât acolo unde se face în continuu retrasarea comună a studiilor științifice de mediu, a acțiunilor artistice, a spațiului public.[8] Încercarea de a înțelege de ce preferă mai mulți pagina monotonă, stereotipă, uniform a „Proiectului Rosia Montana" în locul paginii de salvare a Roșiei Montane care invită la participare, nu poate fi acum sarcina noastră, este de ajuns să facem referire la condiția de paria a sistemului educațional postdemocratic, a cărei consecință imediată este supusul neștiutor, ușor de intimidat, setat pe supraviețuire, care alege de bunăvoie siguranța financiară care îl depersonalizează în defavoarea riscului perceput sau real care pretinde participare personală.

Organizațiile (sociale, de mediu, științifice, artistice etc.) care nu se supun logicii pieței pot transmite foarte greu cetățenilor informațiile prin care deciziile lor ar deveni mai solide, mai precaute. Documentarul, deși vizionarea sa presupune o oarecare nevoie de a fi informat, este totuși una din cele mai efective tehnici de comunicare cu posibilitățile sale multimediale. Despre pericolele exploatării de aur din Roșia Montană s-au făcut chiar două documentare în 2004, unul în care autorități științifice își dezvoltă punctul de vedere (*Prețul aurului*), celălalt este filmul lui Kocsis Tibor, *Noul Eldorado* (*Új Eldorádó*), premiat la mai multe festivale internaționale.

RMGC a recunoscut imediat noua suprafață pentru reclame: peste doi ani, în 2006 a apărut filmul propagandă mascat în documentar *Mine Your Own Business* (*Exploatează-ți propria treabă*). Despre etica regizorilor, Phelim McAleer și Ann McElhinney ne putem să facem o idee din alte documentare false precum *Not Evil Just Wrong*, în care încearcă să facă plauzibilă mesajul că nu există încălzirea globală, și că singurul pericol pentru omenire sunt ecologiștii.

McAleer afirmă și în mod direct că și-a creat filmele după modelul documentaristului independent, constator al faptelor, neînfricatul critic social, Michael Moore, adică motivația sa primară este faptul că el nu mai trebuie să riște totala lipsă de ecou, forma prin folosirea căreia își poate vinde marfa a fost deja creată înainte.[9] Așadar, urmând exemplul lui Moore, în job-urile sale bine plătite folosește ca instrumente manifestări de atitudine ca abordarea socio-critică, apărarea celor mai slabi: în filmele sale se teme pentru copiii din Africa de puterea ecologiștilor.

În 2006, la festivalul internațional de film TIFF, actrița britanică Vanessa Redgrave premiată pentru întreaga carieră a afirmat că „Planeta noastră este în pericol. Nu avem dreptul să distrugem ecosistema", și a dedicat premiul organizației civile din Roșia Montană Alburnus Maior creată pentru împiedicarea activității miniere.[10] Însă unul din sponsorii festivalului de film a fost RMGC, și dacă n-a putut împiedica excelenta actriță să își spună discursul, a avut resurse pentru a plăti o reclamă de o pagină în ziarul *Guardian* la câteva zile după discurs, prezentându-se iarăși ca războinicul drepturilor civile. Fiindcă nu a publicat reclamă propriu zisă, ci a folosit ca reclamă una din cele mai răspândite forme ale rezistenței civile: a făcut publice semnăturile a 77 de locuitori din Roșia Montană, toți fiind în favoarea deschiderii minei. (Avem de a face cu fenomenul menționat la începutul lucrării: interesul local este mai întâi omogenizat, apoi se creează contradicție între localul expropriat și între global.)

Și afirmația principală a documentarului mascat comandat de RMGC este că toți locuitorii vor mina, doar ecologiștii agresivi străini încearcă să împiedice deschiderea ei. Cu toate că e o smucitură, căci nu toți locuitorii Roșiei Montane vor mina, este un fapt că cei care o vor sunt în număr mai mare – și aici trebuie să fac din nou referire la problema socială complexă, la eșecul societății de consum, și la dilema la care au fost ocazii pentru atâtea răspunsuri greșite din timpul Iluminismului: poate cineva să fie salvat împotriva voinței sale?

„Înțeleg că investiți aici în zonă, ce e foarte tare, dar de ce a trebuit să investiți in București, în Festivalul de Teatru de la Sibiu, în TIFF? De ce aveți nevoie de atâta imagine… dacă totul e legal și corect?"[11] Piesa de teatru creată în coproducția TMSC și dramAcum, conform conceptului postdramatic, nu pune accent pe dramă, ci, invitând spectatorul la participare, pe implicarea personală. Toată lumea a auzit câte ceva despre planul de minerit din Roșia Montană, toată lumea se pricepe într-o oarecare măsură la subiect, toată lumea este într-o oarecare măsură competentă. Cei șase actori pun întrebări diferite spectatorilor, întrebări pe alocuri actuale, pe alocuri personale, critice sau în care se fac explicații – prezintă îndeajuns de multe voci în spațiu încât gândurile spectatorului să nu pornească după logica divizării.

Pentru ca spectatorii să devină participanți, persoane implicate din consumatori pasivi, teatrul postdramatic (termenul lui Hans Thies Lehmann) decompune dramaturgia bazată pe logica autorității, și nu se autointerpretează ca operă de artă terminată, ca spectacol, ci ca o posibilitate de întâlnire. În această piesă (1) spațiul este structurat ca o arenă (adică nu sunt culise, secrete, ascundere); (2) se spun mai multe povești; și aceste povești sunt independente una de cealaltă atât în tonalitate cât și în conținut; (3) nu există pact teatral (că totul este o ficțiune care numai ne delectează pentru un timp limitat); (4) problema cunoscută, actuală a Roșiei Montane este pusă în scenă când din perspectivă de micro poveste, când din perspectivă socială; (5) unul dintre actori roagă pe cineva din audiență să citească scrisoarea lui Pompiliu Gritta; (6) își relativizează propria piesă, o deschid spre alte medii prin proiecția unor fragmente din documentare; (7) sparg hegemonia monolingvă a piesei prin faptul că vorbesc în mai multe limbi (română, maghiară, engleză și portugheză); iar în final cea mai puternică abatere de la convenție: la sfârșitul piesei garderobierii dispar, iar spectatorii trebuie să-și ia singuri hainele. Trebuie să acționeze ei înșuși dacă nu vor să-și lase hainele acolo.

Teatrul care se autoconcepe ca o situație a problematizării este o posibilitate excelentă pentru a arăta transparentă și maleabilă realitatea manipulată.

Ea nu este în totalitate transparentă, aşa cum probabil nu toţi spectatorii vorbesc cele patru limbi din piesă, dar înţelegerea parţială nu mă poate împiedica să mă ocup de secţiunea problemei care poate fi rezolvată de mine. Cu asta se rupe raportul letargic-apatic atât de caracteristic timpului nostru, care porneşte de la ideea că dacă nu văd situaţia în mod clar şi în totalitate, nici nu pot face nimic. Atitudinea etică din piesă: totul nici nu poate fi înţeles, nici nu există un tot ca atare, există situaţii şi oameni, şi în aceste situaţii pot eu să fac ceva sau să nu fac nimic.

Piesa *Roşia Montană – pe linie fizică şi pe linie politică* a câştigat în 2011 premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Dramaturgiei Româneşti de la Timişoara, la un festival unde teatrul nu este considerat produs de divertisment, şi nici privilegiu estetic, ci forma creativă a comunicării publice. Însă teatrul maghiar de stat din Cluj, deşi i-a fost producător, s-a raportat ambivalent la el, lucru care a fost făcut public în scrisoarea deschisă, comună a dramaturgilor regizori.[12] Răspunsul directorului neagă că piesa nu ar fi primit nici măcar o promovare minimă, şi face referire la faptul parţial adevărat că într-un teatru de repertoriu este natural ca piesa să fie jucată de doar 9 (11) ori pe parcursul unui an.[13]

Schimbul de scrisori ia sfârşit aici. Dacă analizăm cele două texte, vedem că se mişcă în câmpuri de comunicare total diferite: înţelegerea este practic imposibilă. Grupul dramAcum vede producţia într-un spaţiu social, pentru el arta este în interacţiune cu probleme politice şi sociale, însă pentru directorul TMSC teatrul este imanent, singura criterie de a analiza un spectacol este valoarea artistică indiscutabilă. Argumentul cel din urmă nu este în situaţia în care să observe că independenţa îi este aparentă, în postdemocraţie oferta sa este una din produsele definite pentru diferitele grupuri ţintă: acest teatru este accesibil doar elitei, celor care s-au aflat în situaţia de a beneficia de o educaţie rafinată. Nu se confruntă şi nu face spectatorul să se confrunte cu problemele actuale. DramAcum, în schimb, îşi asumă exact asta. Se revarsă dincolo de convenţia teatrală, de autenticitatea valabilă pentru două-trei ore.

Limitele dintre artă, industria de divertisment şi politică nu sunt ceva condiţii naturale, ci sunt convenţii, care ori s-au format de-a lungul secolelor, ori sunt rezultatul unei intervenţii violente. Producţia teatrală nu pune accentul pe artă, pe entertainment-business şi nici pe politică, deşi toate astea se află în piesă: ei au fost interesaţi de oameni. Cum e să închizi uşa definitiv, şi să laşi locul unde ai trăit până atunci. Sau cum îl prinde lăcomia pe activistul verde foarte angajat în apropierea drogurilor, a muzicii şi a halbei de aur. Toate acestea sunt în aceeaşi timp şi probleme politice, şi probleme de divertisment şi probleme estetice. Pentru a comunica într-un spaţiu fractat în grupuri ţintă, avem nevoie de o nouă sensibilitate[14], una care nu se supune convenţiilor omogenizatoare. Din asta rezultă că planul nu se referă la 2-3 ore (16 ani).

Traducere de Heléna Bedő

Colin Crouch: *Post-democracy.* Polity Press, Cambridge, 2004.

[2] http://www.huntheater.ro/darab.php?eid=164&sl=6

[3] Ionel HAIDUC: Proiectul Rosia Montana intre riscuri si beneficii. *Academica*, 13-14, 2003, pp. 77-80.

[4] Două texte de bază din literatura de specialitate foarte bogată: Jacques Rancière: *La parole muette*. Essai sur les contradictions de la littérrature. Hachette Littératures, Paris, 1998, Paul Ricoeur: **Temps et récit.** Seuil, Paris, 1983-1985.

[5] Despre posibilitatea ideologizării cercetărilor statistice se poate citi o analiză excelentă în temă de la sociologul Natalia Buier. Arată cum o instituţie ştiinţifică (IRES) pregăteşte chestionarul conform aşteptărilor clientului, concret: cum rezultă cercetarea statistică creată din finanţarea RMGC că majoritatea covârşitoare a celor întrebaţi sunt în favoarea deschiderii minei de aur. Natalia Buier: „Spirala tacerii", spirala nerusinarii: Institutul Roman pentru Evaluare si Strategie. http://www.criticatac.ro/16515/spirala-tcerii-spirala-neruinrii-institutul-roman-pentru-evaluare-strategie/

[6] Mihai Goţiu: Afacerea Rosia Montana. Tact, Cluj, 2013.

[7] http://www.cotidianul.ro/Rosia_Montana_a_dat_presei_peste_12_milioane_de_euro_in_ultimii_3_ani-123156/

[8] Cât am lucrat pe acest text, Traian Băsescu, preşedintele înlăturat al României, care în afirmaţiile sale a susţinut clar planul deschiderii minei de aur, a făcut campanie la Cluj-Napoca (14 iulie, 2012). Au fost trimişi oameni în Piaţa Păcii – între ei s-au amestecat cu transparente uriaşe *Salvaţi Roşia Montană* activişti civili, şi transmis propriul lor mesaj în cadrul evenimentului cu o atenţie mass-media foarte mare (http://blog.cluj.info/clujul-civic/protest-la-cluj-impotriva-iubitorului-de-cianura-%E2%80%93-traian-basescu/). Se întâmplă foarte multe evenimente de acest gen, în descrierea lor intervine paradoxul Tristram Shandy creat de Bertrand Russel: din povestea sa de viaţă descrie doar o zi într-un an, şi aşa ar putea termina cartea doar dacă ar fi nemuritor. Bertrand Russel: *The Principles of Mathematics.* Norton, New York, 1903. p. 358.

[9] „He aroused my interest and people's interest in documentaries. He's also made it acceptable for people to go to the movie theatre and watch documentaries. I hate to say it but we're all children of Michael Moore." http://www.thestar.com/entertainment/movies/article/711918--not-evil-just-wrong-challenges-environmental-claims

[10] http://news.bbc.co.uk/2/hi/business/5110784.stm

[11] Fragment din spectacolul *Roşia Montană – pe linie fizică şi pe linie politică.*

[12] *Grupul dramAcum: Despre adevăruri neconvenabile.* Observator Cultural, *nr **588** - 19 August 2011. http://www.observatorcultural.ro/Citeste-articolul*articleID_25778-articles_details.html*

[13] Gábor Tompa: Despre neadevăruri nconvenabile. *Observator Cultural,* nr **600** - 2Septembrie 2011. http://www.observatorcultural.ro/PRIMIM-LA-REDACTIE.-Despre-neadevaruri-convenabile*articleID_25808-articles_details.html

[14] Jacques Rancière: *Esztétika és politika* (*Estetică şi politică*). Műcsarnok, Budapest, 2009.

Călin GOINA[1]



Trei generaţii, trei regimuri: intersecţii între istorie şi biografie

Proiectul de cercetare pe care încerc să-l pregătesc pentru publicare reprezintă o dezvoltare a tezei de doctorat în sociologie pe care am susținut-o la Univ. Californiei, Los Angeles (UCLA). Am pornit de la o cercetare de teren asupra unei comune din Câmpia Aradului în care locuiesc laolata şvabi, ţigani şi români, poziţionându-mă în tradiţia unor studii de teren provenind -în mare- din antropologia socială şi sociologia anglo-americană (Creed 1998; Karnoouh 1994; Kligman 1988; Kligman and Verdery 2011; Lampland 1995; Stewart 1997; Szelényi and Manchin 1988; Verdery 1983; Verdery 2003). Metodă cercetării de teren (etnografică) îngăduie cercetătorului să se apropie de mecanismele vieţii de zi cu zi, a modului în care, de exemplu, etnia, clasa, puterea politică sau raporturile de gen sunt articulate în viaţă cotidiană a celor studiaţi. Din păcate, cu puţine excepţii, (Verdery 1983) aceste cercetări sunt limitate la "prezentul etnografic" adică la perioada pe care cercetătorul a petrecut-o pe teren. Alături de alţi autori (Kalb 1997; Katz 2010) consider că istoria e indispensabilă în cercetarea de teren. Folosesc deci bogatul corp de literatură al metodelor biografice, sau al traiectoriilor de viaţă (Bertaux 1981; Bertaux and Thompson 2007; Chamberlayne, Bornat and Wengraf 2000; Hollos 2001) care îmi îngăduie să depăşesc studiul prezentului etnografic. Prin urmare mi-am propus o reconstrucţie a trecutului recent, bazată pe poveştile de viaţă a trei generaţii succesive, alături de documentele de familie şi datele de arhivă pe care am reuşit să le identific.

Lucrarea mea se constituie aşadar într-un studiu al unor transformări sociale majore şi explorează procesele de stratificare şi re-stratificare aşa cum au fost ele trăite de o comunitate rurală cu scopul de a ilustra cum schimbările la nivel macro au un impact asupra vieţii de zi cu zi la nivel local. Cei pe care îi studiez, că şi întreagă societate românească, au trecut printr-o succesiune de configuraţii politice şi de proprietate: o monarhie constituţională până în 1947, un regim totalitar al socialismului de stat până în 1989, şi o democraţie liberală pe bazele economiei de piaţă din 1990 până astăzi. Această succesiune de regimuri a schimbat, configurat şi reconfigurat traiectoriile de viaţă ale subiecţilor mei care au trăit secolul XX în ceea ce e deseori denumit laboratorul Europei de Est.

În contrast cu alte studii cantitative asupra stratificării şi re-stratificării sociale, lucrarea mea se concentrează asupra modului în care sătenii au înţeles şi au dat sens schimbările prin care au trecut. Renunţ la modele bazate pe favorizarea unei sau unor categorii analitice cheie, cum ar fi venitul, ocupaţia sau mobilitatea inter-generaţională în favoarea unei perspective comprehensive, aşa cum rezultă din traiectoriile familiale trasate de istoriile de viaţă adunate. Demersul meu asupra schimbărilor sociale din comunitate se bazează pe schemele de clasificare pe care cei cu care am vorbit le-au folosit în poveştile de viaţă pe care mi le-au împărtăşit, poveşti care sunt citite în raport cu momentului biografic la care aceste interviuri au fost luate, precum şi cu setul de circumstanţe contingent-istorice în care a avut loc cercetarea mea în sat (anii 2000-2010). Studiul meu este, aşadar, structurat de perspectiva etnografică, prin care cercetătorul se 'scufundă' în oceanul de semnificaţii şi practici prin care cei studiaţi îşi concept şi reprezintă atât trecutul lor cât şi viaţa de zi cu zi.

Experienţele sătenilor cu cele trei regimuri politice şi de proprietate sunt analizate de-a lungul generaţiilor: pentru fiecare din cele trei regimuri am ales cinci povestiri ale vieţii de la membrii a cinci familii, pe care le-am urmărit preţ de trei generaţii: generaţia bunicilor, născuţi între anii 20-30, cea a copiilor lor, născuţi în anii 40-50, şi cea a nepoţilor lor, născuţi în anii 60-70. Biografiile primei generaţii ne aduc într-un sat interbelic dominat de relaţii patriarhale, o educaţie limitată sau inexistentă, condiţii sanitare precare şi o economie limitată aproape exclusive la agricultură, marcat de al doilea război mondial şi de fenomenul de socializare a agriculturii. A două generaţie este formată în tânărul stat socialist, educaţia şi condiţiile sanitare, precum şi cele de locuit sunt marcate de schimbări majore, şi aproape jumătate din populaţia active a satului (navetiştii) se angajează în activităţi industrial în oraşul Arad. A treia generaţie este marcată de schimbarea politică de la 1989, de fenomenele de dezindustrializare, migraţie şi tranziţie la economia de piaţă dintre anii 1990-2010. Lucrarea este, aşadar, structurată de experienţele celor trei generaţii, care sunt de asemenea contemporane cu cele trei regimuri politice şi de proprietate: monarhia constitutional, socialismul de stat, post-socialismul. Capitolul 2 oferă o scurtă istorie a satului, şi prezintă pe scurt caracteristicile fiecăruia din cele trei regimuri politice care constituie fondul au loc evenimentele studiate aici. În capitolul 3 intoduc un set de 6 povestiri de viaţă prin care intenţionez să dau voce sătenilor care au trăit în satul dinainte de al doilea război mondia. Capitolul 4 acoperă povestirile de viaţă a 5 indivizi care sunt copii celor introduşi în capitolul anterior, oameni care au fost formaţi, şi şi-au dezvoltat carieră profesională în perioada socialismului de stat. În capitolul 5 mă ocup de fii acestor oameni, născuţi în anii

1970, care au făcut fatza contextului istoric şi economic al României post-socialiste. Îmi rezum rezultatele studiul în capitolul 6, unde descriu cele trei configurații distincte de clasa, status, afiliere politică, etnicitate, educație şi gen, specifice fiecărui regim, subliniind modalitățile în care cele trei regimuri politice şi de proprietate au modificat setul de oportuntiati şi limitar în în cardul cărora sătenii au trebuit să-şi negocieze viață de zi cu zi.

Studiul meu îmi îngăduie să înțeleg modurile în care sătenii au dat sens vieții lor de zi cu zi pe măsură ce istoria se desfăşura în jurul lor, şi să explorez modul în care ei au navigat printre parameterii schimbărilor economice şi socio-politice, ținând seama de posibilitățile locale, şi au reuşit să facă față caruselului în care istoria i-a antrenat.

Călin Goina, lector universitar la Facultatea de Sociologie si Asistenta Sociala a Univ Babes-Bolyai, doctor in sociologie al Univ. Californiei, Los Angeles (UCLA).

Bibliografie:

Bertaux, Daniel. 1981. Biography and society : the life history approach în the social sciences. Beverly Hills, Calif.: SAGE Publications.

Bertaux, Daniel, and Paul Richard Thompson. 2007. Pathways to social class : a qualitative approach to social mobility. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.

Chamberlayne, Prue, Joanna Bornat, and Tom Wengraf (Eds.). 2000. The Turn to Biographical Methods în Social Science: Comparative Issues and Examples. London: Routledge.

Creed, Gerald W. 1998. Domesticating revolution : from socialist reform to ambivalent transition în a Bulgarian village. University Park, Pă.: Pennsylvania State University Press.

Hollos, Marida. 2001. Scandal în a small town : understanding modern Hungary through the stories of three families. Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe.

Kalb, Don. 1997. Expanding Class: Power and Everyday Politics în Industrial Communities, the Netherlands, 1850 -- 1950. Durham and London: Duke University Press.

Karnoouh, Claude. 1994. Românii. Tipologie şi mentalități. Bucureşti: Humanitas.

Katz, Jack. 2010. „Time for new urban ethnographies." Ethnography 11(25).

Kligman, Gail. 1988. The wedding of the dead : ritual, poetics, and popular culture în Transylvania. Berkeley: University of California Press.

Kligman, Gail, and Katherine Verdery. 2011. Peasants under siege : the collectivization of Romanian agriculture, 1949-1962. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Lampland, Martha. 1995. The object of labor : commodification în socialist Hungary. Chicago: University of Chicago Press.

Stewart, Michael. 1997. The time of the gypsies. Boulder, Colo.: WestviewPress.

Szelényi, Iván, and Róbert Manchin. 1988. Socialist entrepreneurs : embourgeoisement în rural Hungary. Cambridge: Policy.

Verdery, Katherine. 1983. Transylvanian villagers : three centuries of political, economic, and ethnic change. Berkeley: University of California Press.

—. 2003. The vanishing hectare : property and value în postsocialist Transylvania. Ithaca: Cornell University Press.

Mariana GOINA[1]



Originea şi răspândirea culturii scrise în Țară Românească şi Moldova: de la întemeierea statului până la sfârşitul secolului al XVI-lea.

Scopul cercetării mele este să identifice procesele sociale şi culturale care au dus la răspândirea culturii scrise în principatele române începând cu secolul al XIV-lea şi până la sfârşitul secolului al XVI-lea. După retragerea legiunilor române din Dacia nu există aproape nici o evidență a păstrării unei culturi a scrisului până la mijlocului secolului al XIV-lea.

Din moment ce timp de aproape un mileniu pe teritoriul principatelor române cultură orală a fost dominantă, scopul acestui studiu este să înțeleagă cum, când şi de ce au început oamenii să folosească documentele scrise în locul procedeelor orale de până atunci sau, altfel spus, ce factori au stimulat răspândirea mentalității scrise în principatele române? De asemenea încerc să desluşesc transformările în modelul cultural dominant care duc atât la uzul documentului scris cât si la schimbările în perceptia acestuia într-un context dominat de practicile orale.

Urmându-l pe Clanchy (1979) înțeleg prin „mentalitate scrisă" tendința oamenilor să apeleze la uzul documentelor scrise în anumite situații cum ar fi evidența pământului sau comunicarea cu instituțiile din afara țării. Astfel spus, acest studiu nu se va concentra să aproximeze numărul celor ce erau literați în sens tehnic, adică ştiau să citească sau să scrie, ci mai curând va încerca să desluşească schimbările în modelul cultural dominant care duc la adopția şi uzul documentului scris într-un context dominat de practicile orale.

Urmându-l din nou pe Michael Clanchy, consider că cea mai bună metodă de a urmări factorii sociali şi culturali care duc la răspândirea scrisului este analiza documentelor emise în scopuri pragmatice. În spiritul studiilor lui Clanchy (1979), Franklin (2002) sau Nedkvitne (2004) înțeleg prin documente pragmatice, documentele utilizate în afacerile de zi cu zi şi produse pentru un singur utilizator. Această alegerea a mea a fost justificată şi de faptul că documentele emise în scopuri pragmatice, cum ar fi documentele de

proprietate funciară sau scrisorile comerciale şi politice nu au fost analizate din perspectiva trecerii de la cultură orală la cea scrisă. În istoriografia română răspândirea culturii scrise este pusă în legătură cu fenomenul religios. Istoriografia contemporană vestică pe de altă parte chestionează exclusivitatea factorului religios în răspândirea culturii scrise (vezi studiul lui Franklin asupra Rusiei medievale).

În principatele medievale româneşti observăm că apelul la scris se manifestă în special după intemeirea statului. Primele documente păstrate de pe teritoriul țării, împreună cu evidența secundară la care avem astăzi acces, sugerează că uzul documentelor în scopuri pragmatice este limitat fie la modalități de a certifica stăpânirea asupra pământului, fie la forme de comunicare de diferite tipuri, în special cu instituții din afară țării. Până aproape de mijlocul secolului XVI aceste documente sunt emise aproape în exclusivitate la nivelul cancelariei centrale a statului, atât în Moldova cât şi în Țară Românească.

Deşi datele păstrate sugerează existența instituțiilor monastice pe teritoriul țării în secolul XIV, primele manuscrise religioase păstrate din Moldova şi Țara Românească sunt produse abia la începutul secolului al XV-lea. Prima Biblie slavonă păstrată, copiată în Țara Românească datează din 1405, iar din Moldova din 1424. Mai mult decât atât, atât evidență directă cât şi cea indirectă ne arată că instituțiile monastice de pe teritoriul țării sunt slab reprezentate că producători ai documentelor pragmatice.

Ipoteza mea este că atât în Moldova cât şi în Țara Românească uzul documentelor este antrenat de schimbările sociale şi de trecerea de la proprietatea devălmaşă asupra pământului la cea individuală. Numai amenințările de pierdere a proprietății funciare determina satele libere din Țară Românească să adopte noul mod de evidență a pământului. Folosirea hrisoavelor de stăpânire funciară duc la răspândirea culturii scrise în societatea laică a celor două principate medievale româneşti.

Alt factor pe care il analizez îl constituie felul în care uzul hrisoavelor în practicile de evidență a pamantului dar şi în cele judiciare ale celor două societăți au antrenat o schimbare imediată a mentalității non-literate. Până la mijlocul secolului şaisprezece documentele scrise par sa nu se substituie mărturiilor orale în cadrul judecății, nici nu funcționeaza ca ‚adevărate' surse de informație. Documentele de stăpânire funciară sunt mai curând percepute că simboluri ale puterii princiare, sau ca simbolulri ale proprietății: prin urmare ele erau păstrate, ascunse sau furate că obiecte de o valoare excepțională în sine, fără nici un interes asupra aceea ce era scris efectiv în ele. Doar gradual, şi oarecum inconsistent, au început documentele scrise să înlocuiască practicile orale. După trecerea unui anumit număr de generații poate fi idenficat un punct de inflexiune în modul în care documentele scrise erau percepute şi valorizate. Abia către sfârşitul secolului XV în Moldova si un secol mai târziu , în Țară Românească, hrisovul de moşie, care în perioadele anterioare nu avea valoare de evidență în judecata domnească, sau avea o valoare legală inferioară mărturiilor orale, tinde să devină din ce în ce mai important şi să aibă precedentă înaintea mărturiilor orale. Către sfârşitul secolului XVI tranzacțiile de pământ încep să implice în mod regulat apelul la documentul scris, cel puțin în ce priveşte straturile sociale cu status ridicat. Mai mult, percepția documentului ca un instrument redutabil în timpul unor posibile conflicte sociale asupra pământului se extinde până la nivelul satelor. Prin urmare, țăranii liberi încep să îşi confirme stăpânirea asupra moşiilor lor în scris şi să păstreze cu grijă aceste documente, fie cele care îi priveau nemijlocit, cât şi cele care îi priveau pe alții.

Cu toate aceste, folosirea documentelor scrise nu a înlocuit ceremoniile şi ritualurile orale de evidență sau moştenire a pămantului din această perioada, ci, mai degrabă, a coexistat cu ele. După cum spune Mostert (2008): „Este foarte probabil că hrisovul însuşi era mai puțin important decât punerea în scenă a unor ritualuri memorabile."

Mai mult, însuşirea unor capacității de a citi şi a scrie rămâne limitată la (unii) domnitori şi la marii dregători. Merită sa ne amintim ca estimarea ştiinței de carte in principatele romane la începutul secolului al XVIII-lea nu constituia mai mult de 2 procente (Drace-Francis, 2006). Pentru a sublinia acest lucru, îl citez pe Michael Clanchy: „Este evident că înainte de a îngădui culturii scrise să se răspândească dincolo de o clasa restrânsă de ‚literați profesionişti,'' obişnuințele legate de practicarea culturii scrise, care formează mentalitatea literată a unei societăți a trebuit să se inradacinteze în diverse grupuri sociale şi arii de activitate." În acest fel, studiul meu ilustrează mai curând schimbările de mentalitate care au modificat semnificativ modul în care documentele scrise au fost percepute, valorizate şi utilizate.

_____

Mariana Goina este doctor al departamentului de Studii Medievale al Universității Central Europene.

Bibliografie:

Clanchy, Michael T. *From Memory to Written Record: England 1066-1307.* Oxford: Blackwell, 1979.

Franklin, Simon. *Writing, Society and Culture in Early Rus, c. 950-1300.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Mostert, Marco"Forgery and Trust" In *Strategies of Writing. Studies on Text and Trust in the Middle Ages*, Ed. Petra Schulte, Marco Mostert and Irene van Renswoude, 37-59. Turnhout: Brepols, 2008.

Nedkvitne, Arnved. *The Social Consequences of Literacy in Medieval Scandinavia.* Turnhout: Brepols, 2004.

Ciprian BOGDAN



Supra-feţele ideologiei. Fiziognomie socială la Th. W. Adorno

Habermas-Žižek versus Adorno

Pentru a doua generaţie a Teoriei critice sau a Şcolii de la Frankfurt, între care se remarcă Jürgen Habermas şi Axel Honneth, gândirea lui Th. W. Adorno, exponent principal al primei generaţii, poartă amprenta supărătoare a unui patetism unilateral. Marcat profund de experienţa nazismului, lui Adorno i-ar lipsi distanţa necesară pentru o înţelegere echilibrată a modernităţii pe care o reduce pesimist şi abrupt la dominaţia totalitară a „raţiunii instrumentale". Verdictul mai tânărului Habermas are menirea să regleze definitiv conturile cu mentorul său: gândirea lui Adorno ar fi o simplă versiune, chiar dacă sofisticată, a „filosofiei subiectului" inaugurată de idealismul german şi filtrată prin Marx şi Nietzsche.[1] În loc să descrie cu o migală de mandarin paradoxurile filosofiei subiectivităţii oricum epuizată, Adorno ar fi trebuit, crede Habermas, să înţeleagă potenţialul „comunicării intersubiective" de a face lumină prin hăţişul modernităţii. În acelaşi registru al inactualităţii ar trebui înţeleasă, continuă Habermas, şi critica ideologiei cu care operează Adorno (în prelungirea analizei marxiste a fetişismului mărfurilor) ţinând cont că, în virtutea complexităţii şi diferenţierii sale, societatea nu mai poate fi gândită ca un macro-subiect pe care să-l hărţuim cu o critică globală. Tentativa primei generaţii a Şcolii de la Frankfurt de a oferi o critică ideologică bazată pe o critică a totalităţii sociale dominată de capitalism este o relicvă a trecutului şi ar trebui abandonată. Pentru Habermas, sarcina Teoriei critice nu mai constă în deconspirarea sistemului capitalist, ci a „colonizării" repetate a „lumii vieţii" în care au loc procesele comunicative care stabilizează identităţile personale şi colective de către „sistemele" economice, politice, birocratice ghidate de o raţiune instrumentală.

Meritul de a fi readus în actualitate importanţa (criticii) ideologiei atunci când aproape toată lumea îi decretase sfârşitul îi revine lui Slavoj Žižek. Pentru acesta, ca şi pentru Adorno la vremea lui, prohodul ideologiei înseamnă, în fapt, tot ideologie, una chiar mai eficientă, în virtutea caracterului ei cvasi-invizibil. Dar, la fel ca pentru Habermas şi pentru Žižek, Adorno rămâne un soi de mandarin filosofic căutând cu obstinaţie paradoxurile. În una din numeroasele sale intervenţii, Žižek declară abrupt că singurul text adornian care i-a plăcut este *Noten zur Literatur*. Cam puţin, având în vedere că Adorno operează cu o critică a ideologiei care este uneori suprinzător de apropiată de cea a lui Žižek. Cât despre paradoxuri, Žižek însuşi, un hegelian convins, nu ratează vreo ocazie de-şi asezona gândirea cu formule paradoxale. Apelând la un instrumentar hegeliano-lacanian extrem de sofisticat, Žižek porneşte de la observaţia elementară făcută de Peter Sloterdijk că cinismul contemporan invalidează clasica definiţie marxistă a ideologiei: "ei nu o ştiu dar o fac".[2] Cinicul de azi ştie foarte bine ce face, e conştient de natura ideologică a ceea ce face şi totuşi o face. Radicalizând ideea lui Sloterdijk, Žižek afirmă impetuos că ideologia nu mai trebuie localizată, aşa cum face Marx, dar şi Adorno, într-o iluzie la nivelul cunoaşterii, într-o distorsiune cognitivă care ne împiedică să vedem adevărul, ci chiar în acţiunile noastre, mai precis în credinţa fetişistă (fantasmatică) înscrisă în acestea structurând întreaga realitate socială[3]. Nu aici ar trebui căutată, crede Žižek, şi puterea misterioasă a birocraţiei descrisă de Kafka de a-şi menţine autoritatea şi anume în faptul că oamenii ştiu prea bine că birocraţia nu este atotputernică dar continuă să acţioneze obedient „ca şi cum" ar fi realmente aşa?[4] Şi nu este inclusiv discursul local împotriva corupţiei, să spunem din spitale, o mostră ideologică care-l confirmă pe Žižek? Ţinta privilegiată a acestui discurs justiţiar este mai mereu aceeaşi: „mentalitatea" (comunistă, neeuropeană) a pacienţilor/medicilor care dau/iau în continuare mită. Ceea ce camuflează acest tip de critică e faptul că cei care dau sau iau mită ştiu foarte bine că nu trebuie să o facă şi totuşi o fac. În mod cu totul ironic, din perspectiva strictă a mentalităţii, cei care practică mita sunt perfect „occidentali".

Aşadar, în timp ce Habermas îl critică pe Adorno pentru că proiectează ideologia la nivelul unei societăţi înţeleasă ca totalitate abstractă (la limită, totul e ideologie), Žižek îl taxează pentru că nu localizează în mod adecvat ideologia, şi anume în concreteţea habituală a practicilor noastre cotidiene. Însă ambii sunt perfect de acord în a clama inactualitatea lui Adorno. Tocmai împotriva acestui neverosimil consens trebuie intervenit.

Ideologia comunicării

Sub impactul evenimentelor din prima jumătate a secolului XX (eşecul revoluţiei comuniste în Occident dar şi în Rusia, supravieţuirea capitalismului după Marea criză şi, mai ales, venirea la putere a lui Hitler),

prima generaţie a Teoriei critice iniţiază un proiect ambiţios de reconstrucţie critică a marxismului ortodox. Iar una din temele centrale supuse testului e, bineînţeles, faimoasa distincţie marxistă între baza economică şi suprastructura ideologică. Dacă pentru Marx, revoluţia survine pe fondul distanţei accentuate între evoluţia economică inegalitară şi suprastructura ideologică incapabilă să mai justifice situaţia, pentru Adorno sau Max Horkheimer capitalismul avansat infirmă predicţia lui Marx generând o sinteză neaşteptată: baza şi suprastructura sunt aduse laolaltă prin "industria culturală".[5] Capitalismul economic acaparează ultimul bastion al culturii burgheze trecând-o printr-un proces de nivelare şi comodificare care desfigurează iremediabil societatea. Fetişismul mărfurilor de care vorbea Marx trebuie completat de un nou tip de analiză, cea a fetişismului produselor culturale. Tocmai această comodificare a suprastructurii, anticipată de Lukacs, îl determină pe Adorno să spună că baza şi suprastructura au devenit o totalitate aproape indistinctă, că societatea este permeată de ideologie în aproape toate aspectele sale.[6] Ca atare, vechiul mod de a face critica ideologiei nu mai poate funcţiona. Capitalismul avansat nu se mai pretează unei analize critice care să pornească de la discrepanţa dintre realitatea economică plină de anomalii şi idealurile burgheze ale emancipării prin libertate şi egalitate. Marx mai putea încă să opereze cu acest tip de analiză şi să fie convins că poate să descrie *legile* de funcţionare ale capitalismului, dincolo de orice bruiaj ideologic, dar în capitalismul avansat, acest lucru nu mai e posibil. Pentru Adorno, singura modalitate de a vedea dincolo de *opacitatea* care s-a instalat la nivel social odată cu capitalismul avansat este un nou tip de critică a ideologiei pe care o numeşte "*fiziognomie socială*". Nu pornind de la bază care a devenit între timp impenetrabilă, ci de la *suprafaţa* socială, de la punctele disonante aproape neobservate care apar pe corpul abstract al societăţii, vom putea să mai indicăm zonele de emancipare viitoare.

Succesul lui Hitler în Germania complică şi mai mult lucrurile. Sub şocul acestei evoluţii, Adorno, împreună cu prietenul său Max Horkheimer, modifică centrul analizei marxiste tradiţionale dinspre critica economiei politice spre critica raţiunii instrumentale fără ca cea dintâi să fi fost intregral părăsită, cel puţin la nivelul primei generaţii a Teoriei critice. *Dialectica Luminilor* scrisă în plin război mondial detectează sursele nazismului încă în zorii greceşti ai civilizaţiei occidentale. Deja la Ulise, cred autorii, putem observa indiciile împletirii nefaste dintre raţiune şi dominaţie. Întoarcerea lui Ulise în Itaca rămâne o expresie paradigmatică a conflictului dintre o lume raţională bazată pe principiul subiectivităţii şi o lume mitologică constituită din raporturi predominant mimetice. Nu e nevoie să reluăm firul sofisticat şi speculativ al interpretării, ajunge să amintim faptul că pentru Adorno şi Horkheimer sursa principală a ideologiei devine o raţionalitate care asociată cu dominaţia nivelează natura exterioară dar şi pe cea interioară (impulsurile, dorinţele corporale) până la lichidarea oricărei forme de alteritate în interiorul abstracţiunii sociale. Moment în care raţiunea, care trebuia să emancipeze omul de fatalitatea mitologică, devine ea însăşi mitologie. Prin această mişcare, Adorno şi Horkheimer identifică, aşadar, în principiul echivalenţei de care vorbea Marx la nivelul capitalismului (banii care echivalează produse eterogene) o expresie târzie a principiului identităţii cu care operează raţionalitatea încă de la începuturile civilizaţiei.

Am văzut că Habermas îl critica pe Adorno pentru unilateralitatea pesimistă a diagnosticului aplicat societăţii moderne. Prins în filosofia subiectului, Adorno nu e capabil să sesizeze caracterul emancipator al intersubiectivităţii mediate lingvistic. Ironia face, însă, ca Adorno să fi anticipat această linie de atac atenţionând asupra faptului că idealul de secol XIX al comunicării burgheze a sfârşit prin a fi instrumentalizat ideologic. Cuvintele nu mai desemnează obiecte particulare pentru a fi reduse, în schimb, la formule stereotipe, unilaterale destinate să reflecte pozitivist realitatea.[7] Ca atare, transparenţa dialogului nu mai are nimic emancipator şi critic pentru că reproduce un imperativ al transparenţei promovat chiar de sistemul capitalist. Dacă ar fi printre noi, Adorno ar putea la fel de bine să atragă atenţia asupra faptului că ideea lui Habermas cum că sistemele dominate de o raţionalitate monologală colonizează din afară lumea vieţii e bântuită de un paradox: sistemul economic sau cel politic actual dovedesc o neverosimilă poftă de comunicare, contrară raţionalităţii monologale care pare să le domine. Nu este o cerinţă aproape obligatorie să aminteşti în CV de excepţionalele tale abilităţi de comunicare? Şi nu vorbesc politicienii sau tehnocraţii mai tot timpul de necesitatea dialogului? Să înţelegem de aici că au fost colonizate atotputernicele sisteme de fragila lume a vieţii? Sau mai degrabă, ar putea continua Adorno, suntem martorii unor schimbări la nivelul societăţii capitaliste care transformă comunicarea într-o necesitate structural-ideologică? Societatea post-industrială cu explozia tehnologiilor virtuale transformă comunicarea într-un concept fierbinte în care e concentrată, totodată, o mare cantitate de ideologie contemporană. Cu siguranţă, Adorno nu ar rata ocazia de a remarca insinuarea şi mai profundă a societăţii în viaţa indivizilor prin *facebook*-ul contemporan care permite, ca niciodată înainte, potenţialilor angajatori să arunce o privire rapidă pe pagina personală a intervievatului şi să decidă, în funcţie de profilul ei şi numărând eventual *like*-urile, dacă acesta corespunde sau nu aşteptărilor firmei. Dar pentru Adorno, problema cea mai mare a comunicării nedistorsionate a lui Habermas ar consta în tocirea ascuţişului Teoriei critice sfârşind prin a legitima *status-quo*-ul: departe de a respinge comunicarea, ideologia contemporană o invocă în manieră fetişistă ori de câte ori are ocazia camuflând, bineînţeles, cu fiecare gest emfatic al ei, orientarea rece spre profit sau putere.

Gestul (sublim al) ideologiei

În *Minima moralia*, Adorno observă, la un moment dat, că aparatul industrial a înlocuit sfera circulaţiei bunurilor, însă funcţia celei din urmă „a supravieţuit" intrând în sfera privată. Aceasta „se vede înghiţită de un misterios spirit întreprinzător, marcat de toate trăsăturile comerţului, deşi n-are a face aici cu negoţul".[8] Plasat în tradiţia marxist-freudiană a criticii ideologiei, Adorno nu putea rata ocazia de a dezvolta o teorie proprie a fantomelor având suprinzătoare afinităţi cu mult mai vechea teorie a reîncarnării. O singură diferenţă majoră: reîncarnarea nu e a spiritelor, ci a fantomelor, iar fantomele nu sunt suflete chinuite, ci urmele unor *gesturi* corporale devenite reflexe ori automatisme sociale. Ipoteza noastră, dacă ar fi să propunem una, este că Adorno elaborează un nou tip de critică ideologică pornind de la caracterul spectral al gesturilor în societatea modernă.

Într-unul din cursurile sale de filozofie, Adorno face o trimitere la Aristotel pentru care obiectul particular (*tode ti*, mai târziu *hecceitatea*) implică, înainte de toate, gestul corporal de a-l indica. Însă pentru Aristotel, gestul fizic de a indica obiectul nu se lasă preluat şi fixat într-un concept abstract, *tode ti* nu poate fi un concept filosofic. Bineînţeles că posteritatea nu a mai ţinut cont de scrupulele Stagiritului, reducând gestul referenţial la un concept care va desemna, în cele din urmă, datul nemijlocit şi, ca atare, imuabil al realităţii.[9] Să remarcăm, însă, împletirea iniţială a gândirii abstracte cu "*non-identitatea*" gestului mimetic-corporal care ulterior e anulată la identitatea conceptului. Dacă gestul corporal introduce un moment care suspendă raţiunea discursivă indicându-i limitele, ideologia transformă gestul într-un reflex automat menit, dimpotrivă, să potenţeze raportarea abstractă, epurată de istorie la realitatea înconjurătoare. Raţiunea impregnează aproape total gesturile umane eliminând orice formă de rezistenţă individuală. Ca atare, gesturile cele mai banale de la nivel cotidian devin puncte în care se revelează fulgurant ideologia dominantă: „Cîte gesturi şi, împreună cu ele, cîte moduri de a te comporta sunt înscrise în anumite obiecte ! Papucii – „şlapii", *slippers* – sînt astfel concepuţi, încît picioarele să-ţi poată luneca în ei fără să fii nevoit să te serveşti de mîini. Ei sunt monumente ale urii împotriva plecăciunii".[10] Însă absenţa unei relaţii afective cu obiectele şi istoria lor e luminată la fel de bine şi de lejeritatea gestului modern de a trânti sau de a lăsa să se închidă de la sine uşa frigiderului ori a automobilului.[11] Dar gesturile nu sunt perfect omogene, se bifurcă, la rândul lor. *O primă* formă vizează gesturile devenite spontane, cum sunt şi cele evocate mai sus sau cum e cazul reflexelor acelor indivizi care trădează, înşeală cu o naturaleţe care a lichidat, între timp, orice urmă de viclenie sau remuşcare,[12] indiciu al unei perfecte adaptări conformiste la interesul abstract al societăţii. Din *a doua* categorie fac parte, în schimb, gesturile - cum ar fi cele discursive demascate de Adorno în *Jargonul autenticităţii* - în care e mereu implicat un element de emfază caricaturală. "Jargonul" simte nevoia să puncteze emfatic-repetitiv anumite cuvinte aparent concrete şi sublime luate din registrul existenţial (autenticitate, om, risc, abis etc.), în fapt, pure abstracţiuni, sublime prin chiar lipsa lor conţinut.[13] Până şi "gestul radicalismului" de a denunţa caracterul impersonal al societăţii în numele unei esenţe asociale, în fond la fel de abstractă, sfârşeşte invariabil în ideologie.[14] Dar ce anume leagă, până la urmă, cele două categorii gestuale? Răspunsul ar fi că ambele sunt expresia ideologică a unui *exces* de adaptare la cerinţele abstracte ale societăţii. Dacă gesturile din prima categorie sunt excesive prin chiar spontaneitatea lor lipsită de hopuri şi asperităţi, prin invizibila lor adaptare la mecanismele sociale, cele din urmă îşi manifestă excesul în chiar gestul emfatic şi vizibil de a invoca o realitate asocială sublimă care blochează perspectiva unei schimbări sociale efective. În acest sens, fiziognomia socială a lui Adorno ne apare ca o artă a descifrării *supra-feţelor* ideologice, a excesului (*supra*) compulsiv al reflexelor care animă artificial corpurile (*feţele*) umane ori textuale. Ideologia vine, astfel, la pachet cu o teorie a reîncarnării în care gesturile vitale de a indica obiecte singulare se transformă, în urma refulării şi a nivelării raţionale, în reflexe sociale autonomizate ocupând, asemeni unor fantome, noi şi noi corpuri abstracte. La limită, ideologia nu este, pentru Adorno, decât o tentativă mereu reluată de a resuscita un mort, de a crea iluzia vieţii (de aici, obsesia excesului) în fiinţe care nu mai au o viaţă proprie decât mediată prin abstracţiunile societăţii. Ideologia vrea să rezolve o problemă (absenţa vieţii) pe care ea însăşi a creat-o. Nu este, în cele din urmă, obsesia pentru corpuri sănătoase şi vitale[15] care continuă să bântuie reclamele contemporane, o confirmare a lui Adorno şi anume că ideologia injectează viaţă în corpuri abstracte, dezumanizate prin chiar faptul că sunt perfecte? Şi nu e practica mediatică de a invada ecranele cu *breaking-news*-uri pentru informaţii de cele mai multe ori derizorii, tot o mostră ideologică în sensul lui Adorno? Iar exemplele ar putea continua.

A mai rămas un lucru de lămurit: critica lui Žižek conform căreia Adorno ar lucra în paradigma clasică localizând ideologia la nivelul cunoaşterii şi nu al practicilor sociale. Am văzut deja că lucrurile sunt mai complicate. În orice caz, dacă pentru Žižek, ideologia implică o formă de cinism care se manifestă în ruptura sau distanţa dintre cunoaştere şi toate acele practici cotidiene ghidându-se fetişist după existenţa unui „obiect sublim", a unei puteri misterioase care ar locui o anumită autoritate socială (putere politică, birocraţie, piaţă liberă etc.), pentru Adorno, ideologia înseamnă, mai degrabă, compensarea lichidării „obiectului" prin gesturi (sublime) menite să-l resuscite. Aşadar, ideologia nu e localizată de Adorno pur şi simplu în cunoaştere, ci într-o cunoaştere abstractă încorporată

în gesturi. E un alt fel de a spune că imperativul de identitate al raţiunii se transferă în compulsivitatea gesturilor umane. Aşadar, cinismul este eficace nu atât prin conservarea credinţei în existenţa unui obiect sublim, cât prin gestul superstiţios de a invoca repetat un obiect care nu există. Obiectul nu e decât un pretext al automatismului ritualic de a-l invoca. Poate ar fi util să reluăm exemplul practicii mitei în spitale. Fără îndoială, Žižek ar divulga rapid conţinutul ideologic al ideii că eliminarea mitei ar presupune trecerea la o mentalitate occidentală. Ştim că nu e bine să dăm mită şi totuşi o facem sau, ar putea continua Žižek, ştim că sistemul medical e slab şi, totuşi, ne comportăm „ca şi cum" ar deţine o putere impenetrabilă, misterioasă care trebuie îmblânzită prin mită. Pentru Adorno, însă, ideologia ar consta, mai degrabă, în invocarea compulsivă a unei abstracţiuni, a unui „semnificant gol", ar spune Laclau, precum "mentalitatea" a cărei lipsă de conţinut se potriveşte perfect cu perpetuarea stării de lucruri, cu imobilizarea oricărei reflecţii care să vizeze schimbarea efectivă a sistemului medical. Tocmai pentru că este atât de vagă, mentalitatea sau, mai bine spus, gestul de a invoca mentalitatea devine alibiul perfect (atât pentru cei care practică mita, cât şi pentru critici) de a spune la final, cu un gest de abdicare mascat drept înţelepciune: „e specificul naţional!"[16]

Vezi Jürgen Habermas, *Discursul filosofic al modernităţii*, All, Bucureşti, 200, pp. 114-136.

[2] Slavoj Žižek, *The Sublime Object*, Verso, London, New York, 2008, pp. 24-25.

[3] *Ibidem*, p. 27, pp. 29-33.

[4] *Ibidem*, p. 34.

[5] Theodor W. Adorno, *Dialectica Luminilor*, Polirom, Iaşi, 2012, pp. 140-191.

[6] *Idem*, *Negative Dialectics*, Routledge, London, New York, 2004, pp. 267-268.

[7] *Idem*, *Minima moralia*, Univers, Bucureşti, 1999, p. 145.

[8] *Ibidem*, pp. 14-15. Adorno oferă o serie întreagă de exemple ale acestui tip de supravieţuire a unor gesturi care ocupă alte corpuri de la nivel social. De pildă, convingerea burgheză în superioritatea individului sau în importanţa concurenţei mai supravieţuieşte azi doar printre intelectuali: „De cînd clasa burgheză tradiţională a abdicat, ambele convingeri subzistă în spiritul intelectualilor, cei din urmă duşmani ai burghezilor şi totodată ultimii dintre burghezi". *Ibidem*, pp. 19-20.

[9] Adorno, *Metaphysics. Concept and Problems*, Stanford University Press, Stanford, California, 2001, p. 35.

[10] *Idem*, *Minima moralia*, p. 113.

[11] *Ibidem*, p. 34.

[12] *Ibidem*, p. 234.

[13] *Idem*, *The Jargon of Authenticity*, Northwestern University Press, Evanston, 1973, p. 65.

[14] *Ibidem*, p. 60.

[15] *Idem*, *Minima moralia*, p. 57: „Pe fondul sănătăţii atotdominatoare se află moartea. Toate mişcările lor se aseamănă cu mişcările unor fiinţe a căror inimă s-a oprit. Rareori se întâmplă ca, din cînd în cînd, funeste riduri pe frunte, mărturii ale unui efort epuizant de mult uitat, sau un moment de năuceală în plină logică încremenită, sau un gest de descumpănire să păstreze, deranjant, urma vieţii ce s-a scurs din ei".

[16] Ioan Petru Culianu e cel care răspunde la întrebarea de ce românii tind să aibă revoluţii sângeroase: "Nu ştiu. O fi specificul naţional".

Norbert PETROVICI



Industrii creative şi dezvoltare urbană

Când „industrii creative"?

Zonele de peisaj istoric urban, datorită valorii patrimoniale, în practica economică contemporană, sunt imaginate ca resurse spaţiale pentru investiţiile care susţin activităţile de servicii, în special cele intensive în personal educat. În această narativă, personalul hiper-calificat, pentru a putea să se ridice la nivelele de creativitate solicitate de aceste industrii, are nevoie de spaţii stimulante cultural. Patrimoniul însuşi face parte exact din mixul cultural necesar ca mijloc de producţie. Efectul este că zonele centrale ale oraşelor, atât în România şi Europa de Est, cât şi în Europa de Vest, devin suportul fantasmatic pentru politicile economice ce leagă dezvoltarea de *industriile creative* (publicitate, arhitectură, arta şi antichităţi, mestesugari, design, moda, film, video, fotografie, tehnologia informaţiei, muzică, arte vizuale şi performative, edituri şi publicaţii, televiziune, radio), *sectoarele culturale* (turism, muzee, patromoniu material si imaterial, management cultural şi artistic, manifestări culturale, biblioteci, sport) şi *servicii educaţionale şi de sănătate*.

În ciuda speranţelor, politicile de stimulare a locaţiei în peisajul istoric urban nu poate în sine să producă serviciile şi industria creativă. Aceste spaţii pot deveni atractive capitalului dacă deja pre-există o cerere de forţă muncă hiper-calificată agregată la nivelul oraşului sau regiunii şi un strat social de muncitori, în formare sau gata format, care să răspundă acestei cereri. Aceste tipuri de politici, de fapt, sunt un caz specific al unor politici publice, mai largi, de semnalizare a rentabilităţii investiţiilor. Adică, politicile economice de atragere a industriilor creative, sunt posibile doar dacă (a) există o ecologie economică locală în care există o masă critică de servicii integrate cu sectoarele productive atât locale, cât şi globale, (b) există cerere agregată de forţă de muncă hiper-calificată la nivelul oraşului.

Serviciile au rolul de a oferi capitalurilor manufacturiere, agricole şi financiare mecanisme de localizare. Orice activitate manufacturieră, produsă de un capital naţional sau global, are nevoie de servicii de recrutare a forţei de muncă, de management şi supervizare, juridice şi contabile, de achiziţie sau închirieri de terenuri şi spaţii productive, de portofolii de furnizori, consultanţă tehnologică şi mentenanţă, de logistică şi transport, de cooperare cu eventuali competitori şi mediere a formării de monopoluri. Dacă pieţele sunt

regionale şi naţionale are nevoie şi de servicii de marketing şi publicitate, distribuţie şi relaţii cu clienţii. Serviciile se numesc servicii pentru că exact acest lucru îl fac: de-servesc. La fel, capitalurile financiare au nevoie de servicii similare de fixare din partea unor firme de consultanţă care cunosc sistemul juridic local, forţa de muncă şi clienţii locali.

Paralel, cu aceste servicii de localizare mai avem şi cele care permit dezîncapsularea relaţiilor dintre proprietarii de mijloace de producţie şi angajaţii pe care îi au. Adică servicii de mobilitate pentru capital. Adică tehnici multiple prin care angajaţilor sunt deposedaţi de mijloacele de control organizaţional şi posibilele cereri nedorite de a primi o parte mai mare din profit sub formă de salariu. Sau tehnici de a converti profiturile locale în monede convertibile şi a găsi investiţii în alte locuri.

De aceea, nu orice oraş poate deveni furnizor de servicii. Ci doar acele oraşe care în care apare nevoia de localizare/ mobilitate a capitalului într-un număr suficient de mare de firme. Cu atât mai mult, puţine oraşe au nevoie de industrii creative, care e un sector de activitate în interiorul celor de servicii. Dacă nu există cerere agregată de forţă de muncă de servicii într-un oraş (vezi tabelul 1 pentru top opt oraşe cu cerere de servicii profesionale, top doi muncă industrială şi top doi muncă agricolă), degeaba municipalitatea sau planificatorii speră la a transforma oraşul în spaţii de servicii care să deservească capitalurile locale sau, poate şi mai bine, cele globale. Parcă, cele mai multe politici economice urbane contemporane sunt pre-Pasteuriene. Sper că centrele istorice în sine vor secreta clasa creativă de muncitori hipercalificaţi, la fel cum bacteriile inainte de Pasteur erau imaginate ca un efect al generării spontane.

Tabel 1. Procentul angajaţi pe domenii activităţi şi poziţia diferitelor judeţe în ierarhia naţională

Judeţ	Total	Agri-cultură	Industrie	Logstică	Construcţii	Comerţ	Servicii profesionale	Servicii publice
Poziţia în ierarhia judeţelor, 2008-2011 (medii anuale)								
Bucureşti		42	42	9	2	36	1	40
Cluj		41	36	13	15	29	2	27
Constanţa		24	40	1	7	22	4	37
Brasov		30	24	5	10	25	5	41
Timiş		21	14	18	30	16	6	35
Iaşi		25	38	22	5	35	7	6
Prahova		29	8	10	27	24	8	36
Arad		18	1	17	39	40	23	39
Arges		34	2	26	12	30	17	32
Ialomiţa		1	39	8	32	26	26	19
Călăraşi		2	33	29	25	20	39	9
Procentul de angajaţi în 2011 după activitatea economică din totalul de angajaţi din judeţ								
Bucureşti	809.689	0.4%	13.1%	6.3%	10.0%	13.7%	26.4%	15.7%
Cluj	178.794	0.8%	26.1%	6.5%	6.9%	15.1%	15.1%	21.4%
Constanţa	163.019	2.5%	22.7%	12.0%	8.8%	16.1%	13.0%	16.7%
Brasov	145.274	1.9%	32.0%	6.9%	8.5%	15.7%	12.9%	15.7%
Timiş	195.913	2.7%	36.1%	5.7%	6.4%	17.2%	12.5%	17.3%
Iaşi	164.886	2.1%	26.3%	5.1%	10.7%	13.4%	10.5%	25.8%
Prahova	156.988	1.8%	36.8%	6.1%	6.9%	18.2%	11.3%	17.2%
Arad	111.434	2.9%	44.6%	5.8%	4.9%	11.7%	8.4%	15.8%
Arges	124.853	1.6%	42.2%	4.9%	8.2%	14.9%	9.0%	19.1%
Ialomiţa	40.772	10.6%	22.8%	6.4%	6.2%	15.5%	8.2%	23.0%
Călăraşi	40.611	8.3%	28.6%	4.8%	6.5%	18.9%	6.8%	27.1%
România	4.348.739	2.20%	29.00%	5.90%	7.70%	17.30%	17.40%	20.50%

Sursă: Tabelul FOM104F, TEMPO INS

Logistică: Transport şi depozitare.

Servicii profesionale: informaţii şi comunicatii; intermedieri financiare şi asigurari; tranzacţii imobiliare, activităţi profesionale, ştiinţifice şi tehnice; activităţi de servicii administrative şi activităti de servicii suport.

Servicii publice: administraţie publică şi aparare; asigurări sociale din sistemul public; învăţământ; sănătate şi asistenţă socială; activităţi de spectacole, culturale şi recreative; alte activităţi de servicii.

În cazul în care există industrii creative

Evident, există în marile oraşe din România, ecologii economice complexe, cu sectoare de servicii, cu actori multipli, deja constituiţi. Adică oraşe cu cerere agregată de muncitori hiper-calificaţi (în special Bucureşti, Ploieşti, Timişoara şi Arad, Cluj – vezi tabelul 1). În aceste oraşe diferenţa dintre valoarea terenurilor şi valoarea clădirilor este unul din aspectele centrale ale dinamicii transformărilor urbane. Existe zone în oraş, peisajele istorice urbane fiind prin excelenţă un astfel de loc, în care clădirile sau locuinţele tind să fie mult mai ieftine decât preţul la care s-ar putea vinde terenurile. Acest lucru se datorează incapacităţii financiare a locuitorilor de a renova clădirile, pentru că nu au venituri adecvate.

Segregare. Oraşele din România sunt puternic structurate. Populaţia este distribuită în cartierele oraşului în funcţie de venit, ocupaţie, educaţie şi vârstă. In ciuda ideologiei „mixului social", în realitate, oraşul şi cartierele construite în perioada socialistă au fost puternic structurate în funcţie de ocupaţie, educaţie şi poziţia în aparatul de stat şi partid. Diferenţele dintre diferitele zone ale oraşului din perioada socialismului-real s-au amplificat foarte mult după 1990. Iar acest lucru se datorează faptului că inegalităţile de venit au devenit foarte mari (Indicele Gini este de 33.3). În context european, România este a cincea ţara cea mai inegală tară, în acest sens. Iar acest mod de distribuţie a avuţiei sociale se vede şi în modul în care s-a restructurat folosirea şi construirea oraşului.

În cele mai multe zone urbane cu peisaj istoric avem un procent mai mare de persoane învârstă, care au nevoie de acces la servicii sociale pentru a le permite o calitate decentă a vieţii. Deseori aceste categorii sociale au educaţie formală mare, lucrând în fostele birocraţii socialiste sau provin din foste familii interbelice înstărite, cu proprietăţi imobiliare centrale. Paralel, avem un procent mult mai mare şi de persoane cu venituri mai reduse, fie pentru că sunt pensionare, fie pentru că sunt populaţii muncitoreşti cu tradiţie urbană de câteva generaţii.

Piaţa imobiliară face ca locuinţele mai bune (locaţie, calitate, mediu înconjurător, accesibilitate) să fie accesibilă sistematic în special pentru anumite categorii de venit, cele înstărite. Pentru multe categorii ocupaţionale sau persoane neangajabile drepturile de proprietate devine tot mai greu de păstrat în condiţiile scăderii veniturilor. De asemenea, pentru că piaţa chiriilor este puternic nereglementată, categoriile cu venituri mai mari sunt sistematic favorizate, iar cele fără venituri sau venituri mici sunt sistematic defavorizeze. În plus, persoanele vulnerabile economic tind să fie mult mai puţin organizate asociaţional, fiind astfel excluse din procesele politice care presupun consultare.

Preţuri. De aceea, în multe din zone centrale din oraşele din România avem două regimuri de preţuri ale locuinţelor, în acelaşi timp: (a) locuinţe ieftine de proastă calitate şi (b) locuinţe scumpe care au beneficiat de investiţii. Primul tip de locuinţe şi clădirile în care se află ajung să fie ţinta predilectă a achiziţiilor. Multe din aceste achiziţii se realizează în defavoarea celor care locuiesc în aceste locuinţe şi în defavoarea patrimoniului urban. Pentru a mări rentabilitatea unei posibile investiţii, deseori locuitorii vechi sunt evacuaţi, iar patrimoniul construit este puternic alterat. Aceste procese sunt departe de a fi doar „speculaţii imobiliare", simple excepţii. Ele sunt normalitate însăşi de funcţionare a pieţei imobiliare, modalităţi de valorizare a terenurilor în funcţie de rentabilitatea investiţiilor. E gentrificare.

Intrarea în posesie asupra drepturilor de proprietate asupra clădirilor se face printr-o multitudine de mecanisme. Însă, modalitatea cea mai importantă, în zonele de peisaj istoric urban, a devenit cea legată de retrocedările caselor naţionalizate, prin cumpărarea drepturilor de judecată de către terţi, manufacturarea actelor de proprietate, cumpărarea locuinţelor scoase la vânzare pentru neplata utilităţilor şi prin vânzarea clădirii la preţuri mai mici în cazul în care mai au chiriaşi.

Orice investiţii sistematice, fie ea centrală, fie ea periferială, coordonată de către autorităţile publice sau de către investitori disparaţi care caută investiţii imobiliare cu rentabilitate mare, are efecte directe asupra valorii proprietăţi imobiliare a celor care locuiesc în acel loc. Intervenţiile urbane pot să ajute diferitele populaţii dintr-un loc anume să devină mai prospere, într-un joc în care toată lumea are de câştigat. Sau, din contră, pot contribui la procesele de concentrare a bogăţiei şi relocarea sărăciei în anumite zone, într-un joc care îi favorizează sistematic pe cei înstăriţi şi pune presiuni si mai mari asupra bugetului oraşului prin sărăcirea celor vulnerabili.

Gentrificarea e costisitoare pentru administraţie

Aşadar, se pune problema dacă politicile de prin care dezvoltă zonele centrale şi, mai larg, cele cu peisaj istoric urban, ar trebui să fie dezvoltate în marile oraşe prin mecanisme de stimulare a efectelor de clusterizare a industriilor creative şi a serviciilor. După 2005, când acest tip de politică publică a fost pus în practica în marilor oraşe din România, efectele au fost cele de excluziune. Fie ca vorbim de Lipscani în Bucureşti, fie de centrul istoric din Cluj, efectele asupra populaţiei sărace sau sărăcite a fost unul de excluziune şi relocare.

Pentru administraţia unui oraş este foarte costisitor ca diferitele cartiere sau zone să fie locuite în tot mai mare măsură de oameni similari. Dacă persoanele mai sărace şi fără educaţie formală se grupează în anumite cartiere, în timp ce persoanele mai înstărite în altele şi cu educaţie formală mai mare în altele, administraţia publică va avea tot mai multe costuri de acoperit. Iar, zonele sărace devin viitoare zone în care rentabilitatea investiţiilor va fi mare. Cei care vor beneficia sunt actorii monopolişti care vor găsi noi debuşee de investiţii profitabile, în timp ce costurile sunt mutate asupra administraţiei oraşului. Câteva astfel de costuri:

– Piaţa imobiliară va avea zone foarte scumpe şi zone foarte ieftine, ceea ce per total va reduce profitul mediu şi va concentra profitul ce derivă din tranzacţii doar la câţiva jucători care au acces la zonele scumpe.

– Va deveni tot mai costisitoare utilităţile publice (apă, electricitate, gaz, transport public) în zonele sărace, pentru că va fi o cerere solvabilă tot mai mică. Acest lucru va duce la necesitatea unor subvenţii publice mai extinse pentru a nu bloca anumite zone din oraş.

– Magazinele şi tot sistemul de retaling va avea de suferit pentru că se creează găuri în textura oraşului care nu sunt profitabile, în timp ce altele sunt foarte profitabile.

– Întreg sistemul de creşe, grădiniţe şi şcoli se va împărţi în unităţile la care merg copii celor înstăriţi sau cu educaţie superioară şi unităţi care vor concentra copiii celor săraci sau cu educaţie elementară şi medie. Vom avea unităţi de „elită" şi altele „cu probleme". Problemele apoi tot administraţia publică trebuie să le rezolve. De obicei în mod represiv (gardieni, supraveghere, exmatriculări, etc.)

– Prin relocare, în zonele marginale persoanele sărace şi populaţii roma sărăcite tind să îşi piardă locul de muncă, copii nu mai merg la şcoală, se acumulează dezavntaje individuale, care necesită, din partea administraţiei publice, rezolvarea ulterioară a unor probleme sociale şi mai mari. Sau din contră costuri de represiune şi poliţieneşti şi mai substanţiale.

– Zonele înstărite se vor izola tot mai puternic şi vor căuta sisteme de securitate tot mai sofisticate pentru a face ratei percepute de infracţiunilor este mai mare, legată ca imaginaţie de zonele sărace. Acest lucru va creşte percepţia că oraşul este nesigur.

Şi totuşi e politică de stat

Şi totuşi, în acest caz de ce administraţiile locale şi politica de stat este reorientată spre politici de gentrificare denumite benign „regenerare urbană"? Noul Program Operaţional Regional 2014-20120, instrumentul de politică geografie economică, exact acest lucru îl va face. La Ministerul Dezvoltării există mai multe documente pregătite în vederea unei politici de „regenerare urbane" care să permită cresterea competitivităţii urbane – aşa cum sugerează Banca Mondială, care a făcut studiul de fundamentare.

Pare absurd ca statul, la diferite nivele, să îşi mărească costurile de administrare. Nu e absurd dacă vedem statul ca un actor capitalist care se asigură că piaţa este un mecanism instituţional care permite jocuri sistematice de expropriere în favoarea capitalului.

Narativa „oraşelor creative” joacă un dublu rol ideologic în acest sens. **Primul** de a marca care sunt sectoarele de salariaţi dezirabili şi care merită să îşi primească salariul mult mai mare decât restul angajaţilor: muncitorii hiper-calificaţi, cei creativi. Gruparea lor în marile oraşe în clastere nu face de cât să marcheze şi mai puternic cine sunt salariaţii merituoşi şi implicit să justifice salariile mici din sectoarele care folosesc angajaţi rutinieri manuali sau non-manuali.

Al doilea este de a marca şi a înscena ce este un oraş „normal”. Oraşul „normal”, „civilizat” este cel care deţine acele spaţii de consum, în care narcisismul, timpul liber al cafelei sau spaţiul intim al vilei uni-familiale, toate indică capacitatea de a te bucura de viaţă. Este locul în care muncitorul care a lucrat cu sine, s-a dezvoltat „personal” şi pentru firma, muncitorul hiper-calificat se poate bucura de binefacerile bunăstării. Cel care nu are acces la aceste mici satisfacţii ale vieţii nu merită pentru că este un „muncitor cu mentalităţi socialiste”, incapabil de auto-educare şi dezvoltare personală, care primeşte pe drept salariul minim pe economie pentru munca sa rutinieră de fabrică.

Însă, pe lângă rolul ideologic, central în negocierea salariilor în favoarea capitalului, gentrificarea este utilă pentru reglarea controlul organizaţional în firma capitalistă românească.

Primul mod este legat de faptul că gentrificare asigură exproprierea de mijloace de subsistenţă urbană a tuturor claselor sociale, nu doar a celor săraci. Preţurile locuinţelor, chiriilor şi a loisirul devin tot mai mari. Bunăstarea creativilor se topeşte. Fiecare muncitor hipercalificat, dacă e întrebat, speră ca la un moment dat va deveni antreprenor independent. Salariile mari crează pachete de populaţie cu fantasme de autonomia şi speranţe de control organizaţional al firmei sau independenţă. Poziţii inconfortabile angajatorului. Gentrificarea rezolvă problema rapid: câştigi mult, cheltui mult. N-ai bani, n-ai autonomie şi pretenţii.

Al doilea este legat de faptul că muncitorii prost plătiţi se duc înspre oraşele mici – gentrificare îi împinge. Celor excluşi şi trimişi în oraşele de rang secund şi terţ li se oferă salarii minime pe economie în firme în căutare de forţă de muncă super ieftină. Statutul de angajat devine deja un cadou în sine. Gentrificarea e un mecanism foarte bun de a te asigura că ai forţă de muncă calificată dispusă să lucreză în alte zone decât marile oraşe scumpe.

De ce este interesată administraţia de industrii creative, servicii, regenerare urbană şi gentrificare dacă aceste lucruri sunt costisitoare? Administraţia locală şi naţională absoarbe costurile firmelor private şi se asigură că profiturile vor fi concentrate mai departe în mâinile „întreprinzătorilor privaţi” şi „investitorilor străini”. Gentrificarea e un instrument excelent de reglare a salariilor şi controlului organizaţional.

Însă tocmai aceste mecanisme ne arată încă o dată de ce e nevoie să rezistăm acestor procese de acumulare şi care sunt mizele politice ale unei mişcări de rezistenţă pentru democratizarea accesului la oraş indiferent de poziţia de clasă produsă în diviziunea capitalistă a muncii.

Adi DOHOTARU



Antropologie performativă. Cazul ghetoului Pata Rât (fragment)

Motto: In order to understand this poetics of the oppressed one must keep in mind its main objective: to change the people – ‘spectators’, passive beings in the theatrical phenomenon – into subjects, into actors, transformers of the dramatic action. I hope that the differences remain clear. Aristotle proposes a poetics in which the spectator delegates power to the dramatic character so that the latter may act and think for him. Brecht proposes a poetics in which the spectator delegates power to the character who thus acts in his place but the spectator reserves the right to think for himself, often in opposition to the character. In the first case, a ‘catharsis’ occurs; in the second, an awakening of critical consciousness. But the poetics of the oppressed focuses on the action itself: the spectator delegates no power to the character (or actor) either to act or to think in his place; on the contrary, he himself assumes the protagonic role, changes the dramatic action, tries out solutions, discusses plans for change – in short, trains himself for real action. In this case, perhaps the theatre is not revolutionary in itself, but it is surely a rehearsal for the revolution. The liberated spectator, as a whole person, launches into action.

- *Augusto Boal,* Theater of the Opressed

Rezumat

Eseul despre locuirea şi munca din Pata Rât, în apropierea gropii de gunoi a oraşului Cluj, propune o tehnică de abordare a drepturilor omului, în speţă a discriminării rasiale prin segregare ghetoizată, la intersecţia dintre cercetarea prin acţiune participativă (*Participatory Action Research*), activismul cetăţenesc şi arta performativă. Tehnica trans-disciplinară a antropologiei performative avute în vedere într-o definiţie laxă încearcă să echilibreze activismul cetăţenesc informal sau instituţional susţinut de un discurs moral al drepturilor omului (asumat instituţional pretutindeni, însă doar la nivel declarativ), cu investigaţia academică angajată în comprehensiunea faliilor dintre limbajul drepturilor şi inegalităţile economice sistemice (pentru

a înţelege impactului scăzut al civismului militant) şi arta spectaculară cu mesaj socio-politic (ca modalitate de dezinhibare şi încurajare a participării cetăţeneşti într-un mediu politic relativ pasiv în comparaţie cu alte state ale UE). Deşi se bazează în principal pe mărturii din Pata Rât, eseul are la bază câteva zeci de interviuri şi întâlniri informale cu rezidenţi în aşezări informale, activişti pentru drepturile omului, funcţionari şi politicieni locali din Cluj, Ploieşti, Călăraşi, Miercurea Ciuc şi Târgu Mureş în intervalul 2011-2013, majoritatea interacţiunilor fiind realizate în cadrul proiectului SPAREX[1]. Antropologia performativă la care mă refer înţelege performance-ul într-un sens mai restrâns decât utilizarea sintagmei în studiile culturale, aşa numitul *performative turn* din discipline extrem de diversificate de la teatru la arheologie. În acest sens, performance-ul este un act artistic trans-disciplinar, o punere explicită în scenă ce îmbină teatrul forum, coregrafia, dansul, cântecul, manifestaţia stradală etc., fără a fi perceput că ar fi vreuna dintre aceste discipline, punere în scenă care se bazează, desigur, pe o documentare antropologică prealabilă.

La marginea gropii de gunoi a Clujului, s-au format după 1989 patru comunităţi relativ distincte (Dallas, Cantonului, Noul Pata Rât, Rampă), cu aproximativ 1.500 de persoane, marea majoritate fiind romi. Exista deja o aşezare informală de mici dimensiuni în perioada comunistă, dar procesul formării ghetoului respectiv este condiţionat de procesul formării unei economii de tip neoliberal ce s-a instaurat după Revoluţie, care a condus la de-proletarizarea unei părţi masive din societatea românească şi la excluderea şi la rasializarea accentuată a romilor[2], foşti proletari industriali şi agricoli cu o calificare scăzută, care au fost mutaţi la Pata Rât din centrul sau de la periferiile oraşului unde locuiau adesea fără acte de proprietate.

Peste 40% dintre rezidenţii Pata Rât au fost angrenaţi în acest proces de *segregare* ca urmare a gentrificării urbane. Alţii au ajuns din proprie iniţiativă sau chemaţi de familii ca să lucreze în rampă în condiţii toxice şi nelegale, peste 50% dintre locuitorii fiind antrenaţi într-un proces de *agregare*, pe o piaţă a deşeurilor format în jurul rampei, ca urmare a exploziei unei economii de consum ce s-a format la sfârşitul anilor 1990. Se poate constata astfel un fenomen de agregare specific unui sistem neoliberal periferic, ale cărui caracteristici principale sunt mai accentuate în ghetouri ca Pata Rât, cu o rampă administrată privat şi cu locuinţe informale. Precarizarea muncii, lipsa unor contracte stabile, de-reglementarea, non-intervenţia statului, absenţa unor asigurări sociale, medicale ori a unui sistem de pensii pentru sutele de muncitori informali care colectează selectiv deşeurile din rampă, sunt trăsături ale unui sistem economic bazat major pe echilibrul dintre cerere şi ofertă, costurile sociale sau de mediu fiind marginalizate, după cum vom vedea şi în cazul expus aici.

Potrivit tipologiei lui Loïc Wacquant, Pata Rât este un spaţiu ghetoizat, sintagmă care se aplică cu grabă jurnalistică ori polemică în situaţii inadecvate, legate de infracţionalitate ridicată, dezordini urbane, sărăcie ori segregare. În acest sens, ghetoul nu trebuie categorisit în analogie cu enclavele imigranţilor ori cu mahalalele urbane ale muncitorilor precari, ci cu tabăra de refugiaţi, cu închisoarea, cu rezervaţia[3]. Ghetoizarea devine o metodă de a segrega pierzătorii unor lupte rasiale şi de clasă în economii de piaţă a căror stratificare şi inegalităţi sunt net superioare celor comuniste, perioadă după care multe persoane intervievate manifestă nostalgie. Pata Rât are caracteristicile ghetoului şi nu ale unei colonii răsărite la marginea unui oraş, aşa cum s-au înfiinţat câteva în preajma Clujului. Este relativ omogenă etnic, are o structură organizaţională autonomă şi o identitate colectivă stigmatizată, care separă locuitorii rampei de majoritarii din oraş sau de comuna Someşeni, din imediata vecinătate.

În 1516, senatul Veneţiei dispune ca evreii să fie duşi în Ghetoul Nou, o insulă izolată, înconjurată de ziduri înalte şi gardieni care închideau noaptea cetatea, evreii fiind pedepsiţi pentru părăsirea incintei pe timpul nopţii, chiar dacă pe timpul zilei erau lăsaţi să presteze activităţile economico-financiare dispreţuite de creştini, într-un timp în care politica este influenţată puternic de dogme religioase, tradusă în termeni morali, ai gustului şi dezgustului, purităţii şi impurităţii (evreii eretici posibili purtători de sifilis, portretizaţi ca necuraţi şi totodată senzuali şi corupători prin obiceiurile lor), politică foarte asemănătoare cu delegarea unui spaţiu convenabil pentru romii indezirabili şi „mizeri" de la Pata Rât, aşa cum apar în multe comentarii anonime în media locală). Modelul acesta se extinde către alte părţi ale Europei:

One can detect in this inaugural moment the four constituent elements of the ghetto, namely, (i) stigma, (ii) constraint, (iii) spatial confinement, and (iv) institutional parallelism. The ghetto is a social-organizational device that employs space to reconcile two antinomic functions: (1) to maximize the material profits extracted out of a category deemed defiled and defiling, and (2) to minimize intimate contact with its members so as to avert the threat of symbolic corrosion and contagion they are believed to carry. If the target population did not serve an essential economic function, it could be kept out of the city or expelled from it—as Jews had been periodically in medieval history. If that same group were not irremediably tainted, it would simply be exploited and allowed to mingle in the city in accordance with its position in the division of labor. It is the conflictive combination of economic value and symbolic danger that made handling Jews problematic and spurred the invention of the ghetto[4].

Printr-o tehnică ce se poate denumi a posteriori a antropologiei performative ce implică activism civic, cercetare prin acţiune participativă (PAR) şi performance artistic stradal, am încercat să prezentăm instituţiilor abilitate şi opiniei publice motivele pentru care ghetoul Pata Rât este rodul unei construcţii politice şi economice conştiente, deşi ascunse privirii publice, şi nu produsul unei creaţii „naturale" din partea unor persoane cu alte obiceiuri care refuză integrarea socială (cea mai concludentă afirmaţie în direcţia schiţată mai sus este a unei feţe bisericeşti cu o funcţie relativ

importantă în ierarhia Arhiepiscopiei Clujului care ne compătimea pentru străduința de a-i scoate pe romi din „mediul lor natural").

Ca reacție la o evacuare forțată din 17 decembrie 2010, care a condus la mutarea a aproximativ 300 de persoane de pe strada Coastei (o zonă rezidențială a Clujului) la Pata Rât (groapa de gunoi a oraşului), s-a format un ansamblu de activişti ce au colaborat într-un cadru informal, în Grupul de Lucru al Organizațiilor Civice (gLOC). Campania gLOC, din care fac parte rezidenți din Pata Rât şi universitari, persoane din mediul asociativ şi artişti solidari cu ei, a presupus organizarea de manifestații, realizarea de petiții şi articole, propunerea unor strategii de incluziune socială şi negocieri cu instituțiile statului, acțiuni de advocacy, conferințe şi mese rotunde etc. De pildă, doar într-un interval de peste doi ani au fost inițiate o duzină de manifestații şi de petiții, care au generat sute de materiale mediatice şi preluarea subiectului Pata Rât pe agenda publică în altă cheie decât a depunerii neconforme a deşeurilor oraşului. În linii generale, propunerile gLOC vizează, în spiritul justiției sociale, incluziunea locativă a persoanelor din Pata Rât şi care au minima posibilitate de a se integra în oraş, îmbunătățirea infrastructurii de la Pata Rât, condiții decente de locuire, stoparea evacuărilor forțate către Pata Rât, slujbe legale pentru romii din rampă care lucrează în condiții toxice şi fără contracte de muncă, mai ales în condițiile închiderii spațiului poluant de depozitare ca urmare a încălcării standardelor UE de gestiune a deşeurilor.

Cercetarea în paradigma acțiunii participative (PAR), prin definiție colectivă şi angajată, este mai auto-reflexivă în relație cu cercetarea academică, cu accentul pus pe autonomia etanşă şi linear-textuală a subiectului investigator în raport cu domeniul ori obiectul investigat. Prin relaționarea multiplă şi colaboratoare pe teren, presupusul obiect al cunoaşterii este transformat în subiect-partener al investigației, motiv pentru care performance-urile la care fac referire sunt, de fapt, răspunsuri inovatoare la nevoile oamenilor din Pata Rât de a da formă unor nemulțumiri vizavi de ceea ce au perceput ca abuzuri ale autorităților.

Potrivit antropologului Alice Mcyintire, care a fost influențată de cercetările feministe ori de pedagogia radicală a sud-americanului Paulo Freire, principiile PAR presupun: „(a) a collective commitment to investigate an issue or problem, (b) a desire to engage in self- and collective reflection to gain clarity about the issue under investigation, (c) a joint decision to engage in individual and/or collective action that leads to a useful solution that benefits the people involved, and (d) the building of alliances between researchers and participants in the planning, implementation, and dissemination of the research process"[5].

O astfel de abordare angajată şi subiectivă nu dihotomizează îndepărtarea academică a cercetării şi relativa dezangajare în raport cu angajamentul activismului cetățenesc, ci se concentrează pe o continuă distanțare şi apropiere, presupusă de auto-reflexivitate (ceea ce implică dedublare, subiectivare, empatie, chestionare a perspectivei proprii, a pasiunii morale şi a rolului jucat):

Anthropologists are not pure scientists. Their diaries, ethnographic novels, poems and monographs form a very important branch of literature akin to travel writing. Reflexivity is what defines this aspect of literariness in anthropological texts. […] Reflexivity is constructed based on the psychological concept of catharsis and the autobiographical pact (Bourdieu). Its reliability is based on a reconstruction *après coup* of a distanced look, a normative exigence and translatable aspirations. It is based on an exaltation of the *faux-concret*, and a micromania enticed by anecdotes. The diachronical perspective is considered essential towards a *signum authenticum* and a higher concept of self. For if biography is not everything, everything is biography (Leon Edel). The same can be said of reflexivity. Reflexivity galvanises discourse precisely because it expresses the silence within us, the *indicible*[6].

O a treia latură a antropologiei performative este practica spectaculară, artistico-politică ce deviază din tradiția avangardei, cu trei filiații apropiate în timp şi legate de tumultul protestatar şaizecist: situaționism, contracultura americană şi arte povera.

Miza majoră a situaționiştilor a fost „distrugerea artei ca sferă separată a vieții şi realizarea sau integrarea pasiunii şi frumuseții artei în viața cotidiană"[7]. Propunererile, adesea stradale, ale deturnării (*détournement*) şi derivei (*dérive*), presupuneau, afirma Guy Debord în *Raport al Construcției de Situații*, transformarea momentană, calitativ superioară, a unor ambianțe temporare cotidiene apolitice şi utilitare:

The main emotional drama of life, aside from the perpetual conflict between desire and reality hostile to desire, seems to be the sensation of the passage of time. In contrast to the aesthetic modes that strive to fix and eternalize some emotion, the situationist attitude consists in going with the flow of time. In so doing, in pushing ever further the game of creating new, emotionally provocative situations, the situationists are gambling that change will usually be for the better. In the short term the odds are obviously against that bet. But even if we have to lose it a thousand times, we see no other choice for a progressive attitude"[8].

Iar o astfel de deviație de la normativitatea cotidiană implică o conceptualizare şi tematizare atentă a situației supuse atenției pentru a nu părea o distracție butaforică de la sarcinile cotidiene, ori un eveniment cultural cu ambalaj social ori filantropic. Modalitatea de a evita bufoneria mass media ori abordarea estetic-intelectuală constă, aşa cum urmează să prezint în cele trei exemple de performance-uri, în relaționarea prealabilă minuțioasă cu subiecții expuşi, propunerea situației conflictuale sau pasionale ca ilustrare mai adecvată a problemelor de care sunt afectați cei care se expun la un astfel de eveniment stradal, asumarea de către cercetător sau de deschizătorul unui spațiu nou a unui rol secundar în cadrul evenimentului în ciuda tendințelor presei de a se focaliza la interviuri pe voci autorizate şi familiare. Astfel, situațiile propuse au rolul de a da voce celor considerați nedreptățiți, însă printr-o distilare culturală mai în adâncime față de larma şi

emoţia protestului stradal ori a acţiunii directe, metode ce îşi pot epuiza resursele contestatare dacă sunt uzitate abuziv sau cu un număr redus de oameni.

Contracultura anilor 1960-1970 s-a folosit major de societatea spectacolului, acaparată de sfera afacerilor, vedetele mediatice şi clasa politică, cu o atentă segregare între actanţi şi public, introducând „spect-actorul” lui Augusto Boas din *Teatrul opresaţilor*[9], indiferent că era negrul, feminista sau muncitorul opresat. Performance-urile descrise mai jos pot fi considerate conferinţe de presă ale excluşilor, aceştia neavând nicio şansă de a fi expuşi publicului larg dacă ar imita conferinţele clasice. Evenimentele stradale provoacă adversarii rasişti, publicul xenofob sau indiferent. Iar practicarea unor valori egalitare specifice este un barometru concludent pentru a vedea susţinerea şi impactul mai mult sau mai puţin de nişă de care se bucură aceste idei. Conferinţa de presă stradală contractă timpul, care devine emoţionant, captivant şi senzaţional, deşi la antipodul comercialismului mediatic. Performance-ul sintetizează problema, stipulează conflictul într-o formă dramatică.

Dramatizarea are rolul de a scurtcircuita prin provocare un corp social durificat, chemând în ajutorul său *empatia*, prin apelul la un mesaj social esenţializat şi la solidarizare (calitate clasică a poeticii aristoteliene), dar şi *distanţa critică*, prin refuzul convenţiei soporifice şi prin redarea mai clară, prin ex-centrism, a faliilor dintre centru şi margine:

Everything about a successful press conference must be dramatic, from the announcements and phone calls to the statements themselves. Nothing creates a worse image than four or five men in business suits sitting behind a table and talking in a calm manner at a fashionable hotel. Constantly seek to have every detail of the press conference differ in style as well as content from the conferences of people in power. Make use of music and visual effects. Don't stiffen up before the press. Make the statement as short and to the point as possible. Don't read from notes, look directly into the camera. The usual television spot is one minute and twenty seconds. The cameras start buzzing on your opening statement and often run out of film before you finish. So make it brief and action packed. The question period should be even more dramatic. Use the questioner's first name when answering a question. This adds an air of informality and networks are more apt to use an answer directed personally to one of their newsmen. Express your emotional feelings. Be funny, get angry, be sad or ecstatic. If you cannot convey that you are deeply excited or troubled or outraged about what you are saying, how do you expect it of others who are watching a little image box in their living room? Remember, you are advertising a new way of life to people. Watch TV commercials. See how they are able to convey everything they need to be effective in such a short time and limited space. At the same tune you're mocking the shit they are pushing, steal their techniques[10].

Pasionat de cercetarea mişcărilor sociale şi de avangardă ale anilor 1960, curentul *Arte Povera* m-a încurajat să întrevăd posibilităţi estetice şi conceptuale în folosirea unor materiale simple şi „sărace”, în afara confirmării pieţei artistice a artei „bogate” din galerii şi muzee, obiecte ready made resemnificate într-un flux temporar, dincolo de dihotomia instituţionalizată a artei în spaţiu public şi a vieţii de zi cu zi[11]. *Arte povera* a fost necesară şi într-un sens strict adaptiv, într-un context al unor urgenţe cetăţeneşti situate în afara lentorii şi birocraţiei proiectelor de finanţare. Cele trei evenimente stradale sunt redate în ordine inversă, pe măsură ce metoda antropologiei performative s-a conturat în urma interacţiunii pe „teren” şi a interviurilor realizate.

———

Interviurile la care se face referire în eseu sunt realizate în cadrul proiectului de cercetare SPAŢIALIZAREA ŞI RASIALIZAREA EXCLUZIUNII SOCIALE (**http://sparex-ro.eu/**). Proiectul îşi propune descrierea şi interpretarea fenomenului constituirii sociale şi culturale a „ghetourilor ţigăneşti” urbane din România în context european, mai precis a spaţiilor rezidenţiale marcate de sărăcie acută şi stigmatizare rasială în care locuiesc persoane (auto)identificate de etnie romă. Proiectul a fost iniţiat de Enikő Vincze, profesor la Universitatea Babeş-Bolyai din Cluj-Napoca, România, este implementat de o echipă multi-disciplinară compusă din cercetători din România şi din străinătate şi este finanţat prin programul IDEI al Planului Naţional de Cercetare II din România în perioada octombrie 2011 şi septembrie 2014.

2 Enikő Vincze, *Landfill: Space of advanced and racialized urban marginality in today's Romania*, http://sparex-ro.eu/wp-content/uploads/landfill-Cluj_advanced-marginality_2012.pdf

3 Loïc Wacquant, *A Janus-Faced Institution of Ethnoracial Closure: A Sociological Specification of the Ghetto*, în Ray Hutchison, Bruce D. Haynes (ed.) *The Ghetto. Contemporary Global Issues and Controversies*, Westview Press, Boulder, 2012, p. 24

4 *Ibidem*, p. 7, http://www.loicwacquant.net/assets/Papers/JANUSFACEDINSTITUTION-Proofs.pdf

5 Alice Mcintyre, *Participatory Action Research*, Sage Publications, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, 2008, p. 1

6 Maja Nazaruk, *Reflexivity in anthropological discourse Analysis*, in Antropological Notebooks 17 (1), pp. 73–83, Slovene Anthropological Society, 2011, p. 81

7 Bogdan Alexandru Chelariu, *Perspective culturale şi politice asupra evenimentelor din 1968*, Editura Lumen, Iaşi, 2009, p. 31

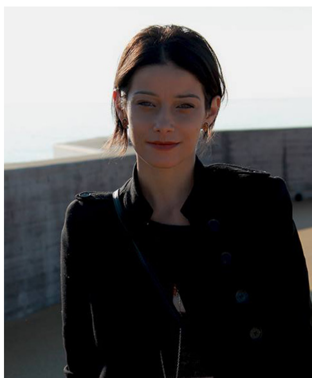
8 Guy Debord, *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*, http://www.bopsecrets.org/SI/report.htm

9 Augusto Boal, *Theater of the Opressed*. Translated from Spanish by Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride and Emily Fryer, Pluto Press, London, 2008, pp. 97-98

10 Abbie Hoffman, *Steal this Book*, http://tenant.net/Community/steal/steal.html

11 Germano Celant, *Notes for a Guerrilla War*, Flash Art, no. 5, 1967, http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=352&det=ok&title=ARTE-POVERA

Dana DOMSODI



A fost sau n-a fost. O carte poştală prietenilor mei

Mediul clujean apare astăzi ca o imensă acumulare de absolvenţi de filosofie. Straturile de generaţii, unite de precariatul comun fiecărei unităţi în parte, traversate însă de incompatibilitatea curentelor de gândire şi a tradiţiilor asumate, formează corpul viu al istoriei filosofiei clujene. (Post)-structuralişti, (post)-modernişti, hegelieni, fenomenologi, medievalişti, semioticieni, Marxişti, etc. – în *Insomnia* e loc pentru toţi. A discuta despre specificul filosofiei clujene înseamnă a vorbi mereu din perspectiva unei tabere (a unei alianţe) în contra alteia. A citi în naşterea (?) unui val de stânga, de dată foarte recentă, ceva ce ar putea fi explicabil în termenii unei specificităţi a modului de a face teorie, înseamnă a recunoaşte caracterul partizan al propriei perspective. În regulă, în fond nu e decât un gest de onestitate intelectuală. Specia absolvenţilor de filosofie este una dintre cele mai scumpe şi mai precare mărfuri din câte sunt pe piaţa muncii, eliberată de captivitatea oricărui *wellfare state* de fildes. O bună parte dintre aceste mărfuri sunt, peste toate, şi complet inconsumabile şi de neabsorbit de această piaţă a muncii. Astfel, a vorbi despre specificul filosofiei la Cluj înseamnă a pune întrebarea referitoare la condiţia istoric-materială specifică faptului de a face filosofie la periferia capitalismului european. Deodată, întrebarea referitoare la fiinţă devine întrebarea referitoare la capital. Înainte, totuşi, de a răspunde structurii, trebuie aruncat un ochi asupra particularităţii filosofiei clujene şi a capacităţii sale de a răpunde provocării propriei poziţii economico-politice. O parte din teoria clujeană şi practica sa par a fi o modalitate de a gândi istoric, criticând, violenţa abstractă şi materială a capitalismului. Fără glorie, la periferie. Tactică de supravieţuire. În concret:

Am ajuns la Cluj în 2007. Târziu. Înainte de asta am studiat patru ani de filosofie la Timişoara. Filosofia timişoreană e profund marcată de evenimentul revoluţiei româneşti. În teorie, o bună parte dintre profesorii de acolo se ocupă de filosofie analitică, filosofie antică, logică, pragmatism, idealism german, apoi câtiva alţii (puţini pe vremea aceea) de hermeneutică, filosofia culturii şi postmodernism. În ideologie, o parte din garda veche a rămas tributară unei viziuni de stânga, iar cea nouă preferă liberalismul sau neoconservatorismul ca si modele de bună practică teoretică. Mai sunt şi cei aflaţi deasupra oricărei ideologii, care predau filosofia în termenii unei inocenţe primordiale şi pentru care partizanatul politic şi obiectivismul ştiinţific trebuie să rămână cu orice preţ separate. Pe scurt, centru sau dreapta. În istoria filosofiei nu sunt clase, nu sunt contexte economice, nu există filosofi ca reprezentanţi ai unor clase de interese, ci doar moduri de devoalare ale fiinţei. Istorie a ideilor care merg pe picioare anistorice. Nimeni nu şi-a amanetat vreodată propria haină ca să intre la o bibliotecă. Au fost doar plimbări scurte sau lungi, şi fanfare, şi somnul raţiunii naşte monştrii. La ceafa filosofiei timişorene capitalismul se devoala el însuşi etern neinterogat. Au fost desigur şi excepţii, şi cursuri pe care le înţelegi întotdeauna abia după, şi dorinţa de schimbare şi timide încercări de a fi într-adevăr de stânga. Drept este că acea perioadă a stat sub zodia boom-ului economic. România, pe vremea aceea, era paradisul clasei de mijloc. Muncitorii erau variante de succes ale emigraţiei româneşti. Precariatul iminent al studentului de la filosofie doar un vis urât. Criza şi austeritatea au venit mult mai târziu. Doi ani după. Bagaje, despărţiri prieteneşti, tren, Cluj, Mărăşti.

Deşi am ajuns târziu la Cluj, am apucat totuşi, aşa pe final şi pe fugă, cursurile acelora care au modelat generaţii de studenţi clujeni: Aurel Codoban, Virgil Ciomos, Ciprian Mihali, Alexander Baumgarten, Vasile Muscă, Ion Copoeru, Gabriel Chindea, Dan Raţiu, şi atâtia alţii. În afara cursurilor, mediul studenţesc era el însuşi mult mai angajat în dezbateri filosofice. (Althusser, discutând despre Lenin, povesteşte cu amuzament despre imposibilitatea unei discuţii filosofice – imposibilitate născută tocmai din faptul că filosofia divide, mai degrabă decât să unească). Aceste discuţii au fost întotdeauna marcate de opţiuni politice, teoria fiind complet vinovată de partizanat ideologic, ceea ce a şi salvat-o atât cât a putut să o facă. Se prea poate ca experienţa personală a naratoarei să fie profund condiţionată de propriile sale cercuri de discuţii, cert este, însă, că între timp aceste cercuri s-au lărgit. Terenul stângii clujene fusese pregătit deja de la sfârşitul anilor 90, când anagjamentul de stânga al unora dintre cei care s-au perindat pe la catedrele de filosofie a impulsionat o parte a generaţiilor postdecembriste şi preocupările lor teoretice. Din acest interes angajat s-au născut ulterior două edituri care publică constant texte de critică anticapitalistă şi nu doar, câteva organizaţii artistico-politice şi un grup de absolvenţi de filosofie pentru care Capitalul e o problemă şi o carte de căpătâi.

La Cluj, spre deosebire de celelalte centre universitare din ţară, sfârşitul istoriei a fost întotdeauna o problemă, nicidecum împlinirea binecuvântată a teoriilor fukuiamiene. Stânga clujeană are meritul de a fi fost prin primele să recunoscă în proliferarea publică a discursurilor despre sfârşitul oricărei ideologii (glorie pieţei libere!), doar o altă formă istorică de ideologie. Nu toţi au stat degeaba în faţa acestei glorificări a democraţiei liberale şi a capitalismului. Discuţia despre relevanţa istorică a stângii clujene porneşte şi de la acest

fapt. Cu 10 ani înainte să trăim (graţie crizei) revelaţia expunerii economiei româneşti la capitalul străin într-o proporţiei covârşitoare, exista un centru universitar unde teoria critică lăsa să se întrevadă deja o atare posibilitate.

Sigur că e mult prea devreme pentru a vorbi despre un produs specific filosofiei clujene (postdecembriste), însă se pot citi semnele unei direcţii de gândire şi acţiune profund anticapitaliste (există divergenţe majore în gândirea celor care fac parte din stânga clujeană, însă anticapitalismul pare a fi terenul comun). În mijlocul unor constrângeri materiale serioase, asta nu e puţin lucru. În ton cu suspendarea globală a istoriei, la Cluj se citesc teorii de avangardă filosofică sau politică, la fel ca în marile capitale europene. Privaţi de capital, noul grup de la Cluj (grup care nu e şi o partidă) a înţeles rapid că teoria este singurul său capital, şi că doar asa, periferia, print-un gest de divorţ faţă de mainstreamul liberal, poate să întoarcă armele împotriva condiţiei sale de marginalitate economico-politică. Desigur, nici condiţiile materiale nu stau degeaba, iar în contextul unui imperativ global al productivităţi de tipul *mezzi senza fine*, preocuparea pentru filosofie se dovedeşte a fi mai degrabă un *fine senza mezzi* (economice, mai ales financiare). Din această perspectivă la Cluj, ca peste tot, absolvenţii de filosofie se regăsesc în marea lor parte aruncaţi în cursa pentru contracte (în cel mai bun caz de cercetare) pe perioadă determinată, atunci când nu sunt (pe perioade nedeterminate), pur şi simplu, neamploaiaţi. În acest context, a vorbi despre o direcţie de gândire sau măcar simpla reproducere a acestei mase critice pare puţin hazardat. S-a întâmplat, totuşi. Noul val clujean de teorie şi practică (de stânga) a apărut şi se reproduce tocmai ca o reacţie împotriva condiţionărilor sistemice locale, şi globale. Un ti(m)p de critică socială care depăşeşte impasul adornian al resemnării, fără a amonta însă spre vreo insurecţie generală. Din nefericire, în spatele avangardei teoriei clujene nu vine nimic, sau mai bine spus, externalizarea acestei avangarde este doar desfăşurarea socială a propriilor componente. Aici, o parte a filosofiei pare să ia forma unei teorii critic-revoluţionare în contextul unor vremuri de reacţiune teoretică şi depresiune economică.

În contextul local al unei polarizări a societăţii între capital şi mizerie (precariat – pentru spiritele mai sensibile), filosofia răspunde printr-o formulă care depăşeşte dialectic atât sărăcia filosofiei idealiste, cât şi sămănătorismul oricărei glorificări, sau victimizări, a abundenţei săracilor. În lipsa unui subiect revoluţionar, sarcina schimbării lumii se transformă în critica structurală a cauzelor inexistenţei acestui subiect, printre altele. La Cluj, în concret şi abstract, o parte a absolvenţilor de filosofie se regăsesc de partea greşită a istoriei capitalului. Gândirea lor (noastră) este profund marcată de aceste origini structurale (ne)sănătoase. Putem doar spera, că într-o zi, roadele acestei mişcări vor fi culese de cei pentru care filosofia va deveni într-adevăr o teorie socială revoluţionară. Rămâne de văzut, însă între timp, în ceea ce mă priveşte, şi în mod absolut partizan, adevărat vă zic vouă: este vie!



Ateliierele GAS Protokoll

Anchetă

1. Există ceva specific noilor ştiinţe sociale (în cel mai larg sens, de la sociologie şi jurnalism la filosofie) clujene şi reprezentanţilor săi? Şi dacă da, care ar fi cauzele şi explicaţia caracteristicilor particulare ale acestui mediu: influenţa unor profesori de excepţie, specificul cultural al oraşului, istoria sa unică de după 1989 (Caritas, Funar, Boc etc.), economia politică a zonei, simpla contingenţă generaţională etc.?

2. Cum vă explicaţi apetenţa şi deschiderea pentru politic şi social a acestei generaţii intelectuale? O diferenţiază cumva în istoria generaţiilor intelectuale româneşti post-decembriste? O apropie cumva de alte generaţii – generaţia interbelică?, generaţia 1848? – din istoria noastră culturală?

3. Care ar fi principalele puncte de convergenţă şi linii de fractură ale curentelor, grupurilor şi instituţiilor câmpului ştiinţelor sociale clujene?

4. Ţinând cont de contextul social, politic şi cultural, local şi global, al momentului nostru, ce amprentă şi urmă ar putea lăsa această generaţie intelectuală, la ce impact epocal poate spera: pur educaţional? De simplu transmiţător de ştafetă? De scânteie revoluţionară? Sau măcar de „democratizator" al spaţiului public?

Răspunsuri

Alin TAT



1. Mă voi limita în răspunsul meu la filosofia clujeană. Şi chiar asupra acesteia, într-o viziune parţială, îmi dau seama. Cred că a vorbi despre un specific al ei, în sens tare, e cam prea mult spus. Dar poate că gestul va fi mai puţin riscant dacă pornim de la câteva note ale sale. Deşi nu ştiu – încă o dată – cât îi sunt acestea de caracteristice. Voi vorbi despre ce am întâlnit eu în filosofia clujeană în ultimii douăzeci şi cinci de ani, adică după revoluţie.

Fenomenologie, hermeneutică, postmodernism, pragmatism, gândire postmetafizică: acestea ar fi ingredientele. Sau – dacă vrem nume ale inspiratorilor – Heidegger – mai mult decât Husserl – dar şi Lévinas şi Marion, Ricoeur – mai mult decât Gadamer –, Lyotard, Rorty, Derrida, Foucault, precum şi emulii mai tineri ai acestora. Influenţele le-am perceput în Universitate, dar şi în programele de traduceri filosofice ale editurilor clujene (mai ales Dacia, Idea, Tact).

2. Apetenţa şi deschiderea pentru politic şi social a noii generaţii intelectuale mi le explic, în primul rând, prin schimbarea de paradigmă, prin cezura anului 1989. Dacă înainte de 89 era cu neputinţă să discuţi despre politică sau era un pur act de imaginaţie, modelul societăţii democratice chiar impune, periodic, acest exerciţiu intelectual. Mai mult, unii se simt chemaţi să i se consacre în mod exclusiv, specializându-se în gândire politică.

Găsesc, într-adevăr, similitudini structurale, aşa-zicând, între generaţia postdecembristă şi generaţiile amintite, dat fiind faptul că toate acestea au fost puse să regândească, în cheie social-politică, vieţuirea în comun, idealurile şi valorile revendicate.

Ceea ce nu ne împiedică, însă, să vedem şi deosebiri importante între aceste generaţii intelectuale. Problematicile generaţiei paşoptiste au fost parţial preluate în perioada interbelică, prin demersurile de amenajare a unui stat naţional funcţional, în timp ce anii în care trăim sunt marcaţi de dezbateri legate de drepturile omului, de apartenenţa noastră europeană şi de raportul dintre naţional şi supranaţional.

3. Întrucât mă limitez la zona filosofiei clujene, cred că nu sunt prea multe astfel de curente, grupuri şi instituţii. Totuşi, observ un interes comun – şi cât de legitim! – de racordare la cercetarea internaţională în domeniu, pentru a nu mai rămâne cantonaţi în bibliografia autohtonă, evident insuficientă şi uneori distorsionantă. Ceea ce duce, de cele mai multe ori, la o privire îndreptată spre Vest şi nu spre Bucureşti, spre lumile anglofonă – în primul rând – dar şi francofonă şi germanofonă. De unde şi o anumită identitate, construită oarecum diferit, de cea a centrului culturii române, inclusiv în materie filosofică. (Am asumat aici presupoziţia – pentru unii discutabilă, ştiu asta! – potrivit căreia capitala politică reprezintă şi centrul cultural.)

Menţionez, cu riscul de a fi taxat de subiectivism, că acest decalaj între centru şi „provinciile" culturii române a fost atenuat în ultimii ani de existenţa Colegiului Noua Europă, din Bucureşti, care a prilejuit, prin programele sale, o apropiere şi un schimb benefic, inclusiv între tinerii filosofi.

Cât despre fracturi, aici se vede limpede cum acestea sunt preluate din peisajul global – dar cum ar putea fi altfel? – şi suplimentate de micile şi localele orgolii de grup, de şcoală, de centru de cercetare.

4. Aş începe cu ultima sugestie, cu rolul „democratizator" al practicilor intelectuale. Cel puţin aşa îmi place să cred că trebuie să funcţioneze mintea profesionalizată a filosofului. Îmi pare rău aici pentru

cei ce deplâng profesionalizarea filosofiei, văzând în aceasta o cădere din starea inițial paradisiacă a unei filosofii neangajate. Nu văd nicio opoziție de principiu între libertatea gândirii şi un angajament de tip public al purtătorului acesteia, între reflecția politică şi nevoia de a „coborî" în politicul propriu-zis. În afară de o tensiune care poate fi benefică, atunci când e bine gestionată. Şi chiar dacă de cele mai multe ori observăm contrariul. Dar din această stare de fapt nu rezultă, pentru mine, decât necesitatea de a căuta excelența şi în acest raport, de a nu lăuda doar frumusețea gândirii pentru a deplânge mizeria politicii concrete.

Acestea fiind spuse, încă aştept o filosofie politică adecvată, precum şi o întrupare clujeană a acesteia.

Claudiu GAIU



1. Nu. Ele nu au nimic special. De altminteri, întreaga anchetă e o probă de prezumțiozitate. Bine, să răspunzi la anchetă e o înfumurare încă şi mai mare. Care ar fi lucrările care ne-ar autoriza să vorbim despre o renaştere a științelor sociale la Cluj? Şi apoi de unde până unde vorbim de „noutate clujeană"...? De o fi să fie şi dacă niscaiva semințe locale vor da rod aici sau în altă parte să lăsăm să treacă măcar 3 decenii înainte de a vorbi. Întrebarea aproape că ar vrea să rostească numele unei şcoli de gândire, dar se opreşte prudent la termenul de „generație"... E vreun fenomen marcant şi original în genul şcolii logice poloneze de la Liov şi Varşovia, născută în cenuşa Primului Război Mondial? O țesătură de lucrări ca cele ce au creat reputația şi originalitatea meditației asupra modernității a filosofilor sloveni Mladen Dolar, Rasto Močnik, Rado Riha şi starul mediatic Slavoj Žižek? Există la Cluj studii serioase, la filosofie născute din filiera francofonă a anilor 90, la sociologie pe linia creată de cei şcoliți la CEU-Budapesta sau în Statele Unite. Există o critică literară dinamică, atât cât să-i enerveze pe filosofi, sociologi şi istorici care mereu au fost geloşi pe statul literaților şi a revistelor literare a căror destin cultural s-a cam sfârşit. Invidia însă a rămas! Istoria Clujului nu mi se pare atât de unică. Dezindustrializarea bruscă a puit un naționalism provincial agresiv. Credeți că Simirad al Ieşilor era mai puțin provincial când fonda Partidul Moldovenilor? Sau actualul primar al Craiovei, Olguța Vasilescu, e mai puțin naționalistă pentru că a părăsit partidul România Mare şi a intrat în PSD ? Nu cred într-o particularitate atât de mare a Clujului. Ați uitat poate mărirea şi prăbuşirea băncii Dacia Felix, contemporană cu jocul piramidal Caritas. Dar acestea nu mi se par circumstanțe care să ducă la o reînnoire a științelor sociale. A fost un dinamism al anilor 90, provocat de schimbarea de macaz, de eliminarea din Universitate a unor cadre considerate prea apropiate de ceauşism şi pătrunderea unor figuri noi, de posibilitățile mai mari de circulație a informației şi a universitarilor, însă posibilitățile acestei deschideri mi se par azi epuizate. Ce e special azi e rapida radicalizare a opțiunilor politice, dar cred că e o cerință a vremurilor şi nu se manifestă doar la Cluj. Şi nu ştiu dacă va afea efect în producția savantă.

2. Cinci întrebări deodată! Şi cheia e bineînțeles la sfârşit! Generația 27 s-a impus în mare parte prin autoreferențialitate. Au scris mult despre ei înşişi şi s-au comparat nu atât cu paşoptiştii, prea cosmopoliți pentru ei, cât cu junimismul şi rolul său întemeietor. Apoi anii 1970-1980 au redescoperit pe Eliade şi pe interbelici, descoperire amplificată după 1989 de planul editorial Humanitas şi succesul său inițial. Materialismul se prăbuşise, zorii noi ai unor vremuri mai spirituale se deschideau. Semnele deziluziei aveau să apară în curând. Dar obsesia generației intelectuale (în anii 1990 şi ceva întrebarea avea o formă şi mai spiritualizată: „ce maeştrii am mai avea azi?") de aici vine: de la succesul de piață a interbelicilor. Generațiile prezente – nu-i una singură şi e foarte stratificată, iar raporturile dintre leaturile universitare sunt destul de amestecate – sunt cele ale acestei deziluzii. „Idealism", „liberalism", „meritocrație", „valori europene" erau vălurile menite să ascundă prăbuşirea într-o nouă epocă a acumulării capitalului. Cred că o primă trezire au fost bombardamentele NATO asupra Iugoslaviei. Brusc, ceva nu mai ținea. Anii 90 luau sfârşit, iar „valorile occidentale" îşi arătau fața adevărată: violență militară, distrugeri civile, neocolonialism economic. Cei mai politizați dintre noi (Convenția Democrată, Constantinescu, „Jos Iliescu", „Fără comunişti") încă mai fumam drogurile uşoare generos oferite de *Revista 22*, dar deja lucrurile se mişcau într-o altă direcție. Profesorii făceau digresiuni despre asta în cursurile lor şi luau un ton destul de radical. Am prins şi două cursuri festive în 99, unde Aurel Codoban şi Claude Karnoouh au vorbit despre chestiunea iugoslavă. Nu erau singurii.

3. Nu vreau să vorbesc doar despre o generație. Cred că e profund greşit şi aduce cu *Războiul porcului* a lui Bioy Casares: aduce un fals conflict între generații, ca şi când n-ar exista deja destule. Vârsta nu e un criteriu al lucidității politice. Cei care am urmat Universitatea clujeană în anii 90 suntem foştii colegi ai noilor staruri ale partidelor pro-austeritate, pro-privavatizarea sistemului sanitar, pro-exploatarea sălbatică a resurselor în folosul companiilor străine şi mai nou pro-militarizarea politicii externe. Punctele de convergență se regăsesc în încercarea mai multor generații de a da seama prin modestia mijloacelor intelectuale de ravagiile prezentului stadiu al dezvoltării capitaliste într-una din provinciile îndepărtate de centrele de putere economică şi militară din UE şi NATO. Problema liniilor de fractură, care nu e o chestiune specific clujeană e mai grăitoare. O ruptură puternică şi tot mai greu de acoperit este între *apolitici* şi *politici*. Primii sunt mai legați de mişcări gen *UnițiSalvăm*, un civism anti-partide politice, în fond

traducerea românească a antipoliticianismului politician care l-a adus în parlamentul Italiei pe Beppe Grillo şi a sa „Mişcare de 5 stele”. Ceea ce ascund cele cinci stele e că ele sunt adevăratele fice ale lui Berlusconi, ales de fiecare dată pentru discursul „din afara politicii”, de „om ridicat cu forţe proprii, nu om al unui partid”, imagine publică ce ascundea un conservatorism societal, neoliberalism economic, renunţarea la suveranitate în favoarea militarismului american. Apolitismul european sau clujean de azi e un berlusconism soft, fără năzbâtiile lui *Il Cavaliere*, *„rebrănduit”* cu un ecologism ce refuză radicalitatea chestionării cauzelor ultime ale dezastrelor naturale. Bineînţeles, el are nuanţe şi poate produce secte diferite. Deunăzi o voce a „social-democraţiei” din Capitală ne îndemna să vedem diferenţa între Partidul Popular European care aderă entuziast la Tratatul Transatlantic şi partidele stângiste care, deşi manifestă scepticism şi prudenţă, declară numitul acord comercial necesar! Halal alegere! Şi iată că avem două grupări ale oportunismului contemporan: *apoliticii* care vor boicota alegerile şi stângiştii care vor vota... (ce? PSD?) pentru a adera cu rezerve şi prudenţă la un tratat comercial care aruncă în aer toate exigenţele europene privind sănătatea şi siguranţa alimentară. Social-democraţia aceasta e tot un apolitism, care, nemaiîtrăznind să formuleze niciun proiect de societate, se aruncă în false dezbateri: susţinere pentru Conchita Wurst, dar nu şi pentru Chelsea Manning, condamnare a regimului Baas din Siria, dar nu şi al monarhiei absolutiste saudite. Problema mare este a *politicilor* care nu se recunosc în îndemnul la vot pentru a participa cu scepticism şi prudenţă la sărăcire, la răvăşirea naturii, la aventurile militare a unei puteri în declin (SUA înregistrează eşec după eşec în Afganistan, Siria, Ucraina), urmate de leaderii europeni fără personalitate şi simţ istoric. Nu există azi reprezentare politică partinică a unei mişcări socialiste. Deci, o primă fractură însemnată între activiştii sau intelectualii zişi progresişti este între şi-au aflat o reprezentare politică şi cei ce caută una. O alta este între cei ce se complac să nu o caute, simţindu-se astfel neatinşi de mizeriile cotidiene şi promovând o nouă rezistenţă prin cultură, de data asta nu hegelianismul lui Noica, ci mult mai jos, o rezistenţă în lumea consumerismului carnavalesc şi a tiparelor previzibile ale culturii de masă, pe de o parte, şi, de cealaltă parte, cei ce nu aderă la această nouă fantasmă care face jocurile celui mai crud neoliberalism economic. Bineînţeles, mai sunt şi intelectualii care-şi văd de treabă cu profesionalism, în domenii restrânse şi cred că îşi află corespondentul politic în bunul gospodar, în politicianul profesionist, adică cel ce vorbeşte corect gramatical, are un trecut academic bogat, ştie limbi străine şi-şi foloseşte aceste arme pentru a exprima un dispreţ elitist pentru restul populaţiei.

4. Nu ştiu. Vor rămâne cu siguranţă în urmă mulţi şomeri şi angajaţi precari ai domeniului „cultural” (publicitate, jurnalism, fundaţii). Sunt oarecari asemănări cu anii 1980 când rezultatele primelor valuri de masificare a învăţământului universitar a împins mulţii intelectuali de calitate spre zone mai puţin vizibile ale societăţii. Dar atunci, în ciuda tristeţii sociale, timpul avea mai multă răbdare. Acum vremurile sunt mai colorate, dar nu mai există plase temporale de aşteptare.

Interviuri

dialog cu Alexandru Polgar **(Philosophy & Stuff, IDEA)**


Philosophy & Stuff

Concretul acesta ne interesează şi pe noi, dar văzut dinspre principiul lui

Mă aflu aici cu Alexandru Polgar, membru fondator al Philosophy & Stuff *şi redactor de cursă lungă la revista şi editura* IDEA. *Să începem de la* Philosophy & Stuff. *Când aţi lansat proiectul? Aveaţi deja o direcţie – teoretică şi/sau ideologică – prestabilită sau s-a cristalizat pe parcurs?*

Primul număr a apărut în 1997. Înainte de revista *Philosophy & Stuff* a existat un grup de cinci-şase oameni care se chema „Grupul de dialog în gândire slabă” şi care se reunea pentru nişte seminarii informale la universitate. Eram studenţi la filosofie în anul doi şi ni se alăturaseră şi câţiva profi de-ai noştri, Ciprian Mihali şi Adrian T. Sîrbu sînt cei care-mi vin în minte. Preluasem ca reper conceptul lui Vattimo de *„pensiero debole”*, pentru că ni se părea că el continuă sau reuneşte preocupările noastre cu hermeneutica, cu semiologia, cu filosofia contemporană în general.

Era cumva şi o reacţie la momentul istoric imediat, tranziţia postcomunistă?

Mai degrabă a fost o iniţiativă a unor studenţi care îşi căutau locul, punctele cardinale…

Dar de ce aţi ales tocmai gândirea slabă ca reper, când mai în vogă era – cred – recuperarea interbelicilor?

Într-un fel, ne-am regăsit toţi în jurul semiologiei iniţial. Era un curs pe care-l ţinea Aurel Codoban şi care ne plăcea foarte tare la toţi, şi acolo, în toată teoretizarea asta a semnului, a societăţii media şi aşa mai departe, am simţit pur şi simplu că acolo, mai mult decât în alte locuri, în alte cursuri, e vorba efectiv despre actualitate, despre prezent şi asta ne interesa să înţelegem. Cred că dacă a fost ceva care ne-a unit de la bun început a fost această grijă pentru contemporaneitate. Sigur, grupul a fost o chestie foarte studenţească, iniţial inclusiv literară – un fel de comando poetico-filosofic, căruia i-am pus şi

un nume: „Frezia stricată”, din varii motive care nu cred că merită detaliate. Cam aşa a început. Primul nostru proiect comun nu a fost revista, ci o piesă de teatru care se chema *Bilogia halucinantului absurd* şi a fost scrisă de Cristian Pralea. În mod curios, în anul doi am reuşit să punem în scenă spectacolul la Casa de Cultură a Studenţilor, şi a fost de succes… Sigur, era un fel de psihodramă, dar era simpatică totuşi şi printre amintirile mele e ceva drag.

Dar dacă eraţi şi filosofi, şi artişti, de ce n-aţi încercat la Echinox?

Ne-am dat seama destul de repede că nu vrem să fim cu filologii. Când am început să facem revista, una dintre deciziile principiale în legătură cu ea a fost să nu publicăm literatură.

Cu atât mai ciudat cu cât în contextul respectiv, cei care se mai ocupau de gândirea slabă şi apoi de Derrida şi ceilalţi erau mai degrabă literaţii.

Da, e adevărat. Dar, cum să spun, argumentul ar fi cam acesta, cel puţin noi aşa l-am gândit: în România, un pic ca Goebbels, când aud cuvântul cultură îmi vine să trag cu pistolul. În România business-urile astea culturale erau făcute de filologi, erau rulate de filologi, tot timpul, toate revistele de cultură erau făcute de ei. Noi ne săturaserăm de discursul lor, care era un soi de erzaţ de spiritualism şi metafizică, în sensul prost, adică în sensul chiar degradat al cuvântului – o chestie cam ca filmele româneşti proaste din perioada aia, care conţin şi elemente de suprarealism, şi nebunii, şi manierism şi tot restul.

Cu toate că v-aţi separat de la bun început de filologi, nu v-aţi retras într-o sobrietate acră, într-o postură academică. Revista era foarte vie, consistentă, dar şi dinamică.

Eu n-aş zice că a fost *foarte* consistentă. Nici nu cred că a fost cu adevărat foarte proiectată. Acum, adunând toate lucrurile la un loc şi trăgând linie, categoric n-a fost o chestie sobră, scorţoasă. Am fost seduşi poate de o formă de gândire a cotidianului pe care o propunea la vremea aceea Ciprian Mihali, într-un mod mai explicit, dar şi Aurel Codoban, Claude Karnoouh, Adrian T. Sîrbu...

Încă nu era un roi de discipoli în jurul lui Virgil Ciomoş?

Era, dar noi nu făceam parte din roiul acela. Deci nu asta era baza. Eram un grup destul de autonom. Nu făceam discipolat propriu-zis cred că la nimeni, dar atracţia era clară – filosofia asta a prezentului – şi de-aici efectul viu pe care l-ai menţionat. Într-adevăr, era vorba de fenomene care umblau pe stradă, ca să zic aşa, adică scriam despre jocurile pe calculator, despre bani, despre te miri ce. Nu exista încă o miză culturală ori politică foarte bine definită. Făceam revista pentru plăcerea noastră în primul rînd. Iniţial, ea a apărut în condiţii absolut suprarealiste: ca un supliment al unui mare cotidian din Chişinău. Vasile Ernu şi Vitalie Condranschi au simţit primii potenţialul unei reviste. Apoi au venit cu soluţia la cheie. Au vorbit cu cotidianul acesta – nici nu mai ştiu cum se cheamă – cu care aveam un fel de *deal*: noi le facem un supliment, cultural sau aşa ceva, şi ei ne dau un tiraj de-o mie, iar restul era distribuit în reţelele normale de distribuţie la Chişinău. Deci aşa a început. Redactarea se făcea la Cluj, iar tehnoredactarea la Chişinău. Te duceai cu dischetele, cu imaginile pe care voiai să le scanezi – totul era efectiv material de contrabandă – şi după aceea veneai cu tirajul de-acolo. Pe maşină sau chiar pe tren câteodată. Era foarte amuzant. Cam astea erau condiţiile. Cel puţin pentru primele două numere. După care revista s-a autonomizat. Am reuşit s-o scoatem aici. A început să placă.

Eu ştiu că erau unii care mai scrâşneau pe la facultate.

Bineînţeles. Cum să spun, era inevitabil. Dar aşa e un proiect cît de cît zglobiu – are şi prieteni, şi duşmani, cum zic manelele.

Câte numere aţi scos?

Nouă. A mers din 1997 până-n 2001. Revista începea să aibă tot mai multă consistenţă, numerele începeau să devină un pic tematice. Deci a început să ia o turnură un pic mai aplicată, să se vadă deja elemente programatice în ea, de angajament. În orice caz faţă de chestiunea Universităţii – acesta era unul dintre ultimele numere pe care le-am făcut, unde chiar am



ridicat problema felului în care Universitatea decade şi devine un spaţiu impracticabil pentru orice gândire vie. În momentul în care s-a terminat şcoala, ne-am risipit mai întâi geografic, iar apoi şi contactele dintre noi s-au împuţinat. Fiecare s-a dus şi şi-a văzut de-ale lui.

Tu de ce te-ai apucat?

Pentru mine a fost interesant pentru că încă exista *Philosophy & Stuff* când mi-a venit propunerea de la Tim Nădăşan de a deveni redactor la *Balkon Cluj*. Era vorba de o revistă de artă de data asta. Pentru că mediul era atât de încărcat aici în ce priveşte interesele revistelor deja existente, formulele în care se discuta despre artă, totul mirosea aşa de tare a naftalină şi a ponosit, încât

el s-a decis să ia ca model o revistă din Ungaria, care aducea o structură destul de interesantă şi materiale deja existente pentru discutarea artei contemporane.

Sub ce formă exista atunci Idea? *Era deja editură?*

Nu, nu exista încă editura *Idea*. Exista doar firma Idea Design & Print, tipografie şi firmă de design. Ideea de editură s-a născut un pic mai târziu şi a venit iniţial de la Ciprian Mihali. Am pornit cu două colecţii: *Panoptikon*, filosofie contemporană (mai tîrziu şi teorie politică), şi *Balkon*, teoria artei. Astea erau cele două linii pe care le-am urmat. Şi am mers aşa o vreme. Am făcut câteva numere Balkon, care au avut un ecou destul de bun în România. În comparaţie cu alte reviste, tipografia şi designul erau mai mult decît decente, iar textele erau şi ele destul de interesante. Chestia cu *Balkon* e că a reuşit să prindă laolaltă, să reunească scena de artă din România. Numărul 2 a fost chiar despre „nucleele de artă contemporană din România". Practic a fost o scanare aproape completă. Era vorba de a vedea care-i contingentul, cu cine luptăm, cu cine defilăm. Aşa am început să cunoaştem oamenii, să vedem care sunt mizele, să inventăm teme tot mai de interes pentru arta contemporană, lucruri despre care fie nu s-a discutat deloc, fie s-a discutat foarte puţin pînă atunci.

Şi revista IDEA *când s-a lansat?*

IDEA artă + societate a venit în continuarea *Balkon*-ului. Primul număr *IDEA* este numărul 14, pentru că vine după numărul 13 al revistei *Balkon*. *IDEA* a început în 2003, atunci s-a făcut această schimbare. Dar o tendinţă de politizare era deja destul de clară încă din ultimele numere *Balkon.* Era contextul protestelor antiglobalizare şi al reprimării lor poliţieneşti. Ţineam seminarii de filosofie politică la cursurile lui Claude Karnoouh, ceea ce a adăugat o notă în plus politizării…

Chiar, în ce măsură era Karnoouh o prezenţă în grupul acesta?

Pentru mine cel puţin el e o prezenţă constantă. Vreau să zic: încă de cînd am început *Philosophy & Stuff*. Simpatizase cu proiectul şi chiar s-a solidarizat cu el. Într-un fel, Karnoouh a jucat un rol important pentru toată scena intelectuală de la Cluj. Aducea un discurs filosofico-politic pe care n-aveai cum să-l găseşti aici, nimeni nu putea să vorbească aşa despre politică, să-ţi deschidă ochii în felul acela în contextul respectiv. Deci era, după mine, o prezenţă foarte importantă, chiar dacă nu era implicat niciodată în mod direct în deliberările legate de numerele *Philosophy & Stuff* sau *IDEA*.

În ce măsură vedeaţi din interior – pentru că de-afară se vedea, erau clare influenţa şi atracţia pe care o exercitau produsele Idea*, în perioada aia, mai ales că era singura editură de genul acesta nu doar din Cluj, dar şi din ţară – din interior se vedea lucrul acesta?*

Nu ne ştiam foarte bine publicul. Nici acum nu ni-l ştim. Există un fel de mesaj în sticlă în toate chestiile pe care le facem. Sigur, revista e foarte bine primită în cercul nostru de prieteni, artişti, filosofi, sociologi, antropologi, politologi etc. Dar poate că n-am stat destul, niciunul dintre noi, să contabilizăm influenţele.

Dar mă refer mai degrabă la impactul de la nivelul spaţiului public. Pentru că tot în perioada aia de la începutul anilor 2000 apărea şi la noi un discurs politico-teoretic mai critic…

Nicidecum la începutul anilor 2000. Discursul critic autohton a început pe la mijlocul anilor 2000. Ştiu asta în mod precis, pentru că la începutul anilor 2000, când încercam să-mi găsesc aliaţi politici, abia dacă am găsit o mînă de oameni.

Crezi că explozia asta din ultimii ani de activism, de organizaţii militante, se datorează pe undeva şi activităţii Idea?

Nu. Cu siguranţă nu în mod direct. Mi-ar plăcea să cred că *IDEA* ar fi acţionat măcar ca un fel de catalizator, dar cred că activismul se datorează mai degrabă crizei, prin urmare precarizării. Faptului că oameni cu un potenţial intelectual bun au început să simtă precarizarea şi s-o înţeleagă. Asta trezeşte o conştiinţă socială. Cred că asta a fost factorul principal, şi nu *Idea*, chiar dacă ea furnizase şi continuă să furnizeze muniţie intelectuală pentru o posibilă luptă.

Revista IDEA *era clar că-şi alesese un ritm şi o distanţă de abordare a faptelor foarte specifice – adică nu era nici din avion, anistorică, nici la firul ierbii, jurnalistică – şi implicit era poate greu să găseşti oameni care să se potrivească cu modul acesta de abordare. Unul din reproşurile care i se aduc revistei* IDEA *este de ce nu aţi coborât mai aproape de „meandrele concretului" şi de suflul evenimentelor?*

Ca fost redactor *IDEA,* ai putea să răspunzi şi tu la întrebarea asta (râsete). De fapt, nu sunt dispus să accept teza asta – că n-am avea de-a face cu concretul. Avem de-a face cu concretul. Însă ne interesează principiul care dă concretul. Deci cum anume, din toate faptele pe care ţi le livrează istoria, se poate descifra un soi de tipar (= *Gestalt* = *idea*). Tiparul respectiv poate că e mai interesant pentru noi decât faptele însele, fără a le pune însă în umbră. Dar, cum să zic, faptele trec, adică partea jurnalistică a faptelor trece, în schimb problemele rămân, sunt constante. Toate anomaliile sociale prin care trece ţara şi lumea în general, toate problemele mari sunt permanente. Şi prin urmare ar fi de înţeles cum apar ele, de ce apar, de ce rămân, de ce, în pofida tuturor relelor sociale pe care le produce capitalismul, el încă persistă, ba chiar înfloreşte. Deci asta aş răspunde la întrebarea cu concretul – pentru că tot concretul acesta ne interesează şi pe noi, dar văzut dinspre principiul lui.

Cumva asta are de-a face, pe de o parte, cu problema cu care se confruntă toată proiectele critico-activiste din zona asta din România, problema avangardei în spatele căreia nu vine nimic, dar pe de altă parte are legătură şi cu însuşi modul de funcţionare al stângii – cu faptul că încercarea ei de a identifica nişte cauze profunde, structurale ale unui complex în mişcare face ca retorica ei să fie mai puţin intuitivă sau palpabilă decât retorica dreptei.

Da, sigur, inclusiv asta e la pachet. În cazul nostru,

lucrurile sunt şi mai complicate. Nu suntem avangarda a nimic. Revista IDEA e, înainte de toate, un dispozitiv „optic" sau fenomenologic prin care e vorba de a da de văzut mai multe lucruri deodată, dar în primul rînd legătura dintre ele, dintre teoria artei, producţia artistică, scena de artă contemporană, formele sau plasticitatea / politicitatea lumii şi teoria critică social-politică. Iar prin această înşiruire am refăcut chiar rubricatura noastră constantă. Noi înţelegem acest asamblaj ca un dispozitiv de lectură al fenomenului artistic contemporan. Dar mai e şi celălalt versant: a prinde cumva ce dă de văzut arta contemporană despre lumea noastră, despre societatea noastră, despre criza ei. Cu alte cuvinte, IDEA e un proiect militant pe mai multe planuri, dar scopurile sale au foarte puţin de-a face cu propaganda. E vorba mai degrabă de un loc – imaginar – în care să se poată da curs unor reflecţii la fel de complicate precum marasmul politic, el însuşi extrem de complex, în care sîntem prinşi ca societate.

(Interviu realizat de Alex Cistelecan)

Dialog cu Virgil Paşca
(director editura Tact)

Totul e legat de câţi cititori au mai rămas…



Cum şi când te-ai hotărât să porneşti acest proiect editorial care este editura TACT? De ce ai ales această nişă editorială – şi anume lucrări de filosofie contemporană şi teorie critică de stânga?

Un gând mai vechi de pe vremea studenţiei + o întâmplare fericită – reîntâlnirea cu un coleg de facultate, plecat cu o bursă în Franţa. Totul facilitat de o conjunctură financiară favorabilă – agenţia de publicitate pe care o puneam pe picioare începea să aibe rezultate financiare tot mai bune. Se întâmpla în 2003. Duşul rece reprezentant de contactul cu neseriozitatea librăriilor, cu lipsa vreunei reţele serioase de distribuţie, a pus proiectul editorial pe stand-by, dar o altă re-întâlnire fericită, cu alţi doi foşti colegi de facultate, Andrei State şi Alex Cistelecan, integraţi în calitate de coordonatori de colecţii în cadrul editurii, a făcut ca din 2007 să pornim la acest drum extrem de greu şi costisitor reprezentat de scoaterea celor 50 de titluri de până acum. De ce filosofie contemporană? Era singurul domeniu pe care aveam suficientă expertiză şi pe care am avut curajul să pariem.

Care este perspectiva patronului/finanţatorului asupra acestui gen de demers? În ce măsură reuşeşti „să-ţi scoţi pârleala"? Sau în ce măsură balanţa negativă de plăţi poate fi compensată de alte satisfacţii (glorie culturală, capital simbolic etc.) sau pur şi simplu de ceva răbdare?

Demersul este clar unul anti-profit ☺, ţinta noastră e ca după 100 de titluri să facem editura suficient de puternică pentru a se autosusţine, dar se prea poate să fie doar o dorinţă... fiind foarte nişaţi, aspectul financiar va fi întotdeauna pe planul secund. Îl considerăm partea blestemată din mecanismul economic al cărei vârf de lance e agenţia de publicitate. Contează foarte mult respectul pe care ni l-am câştigat şi care se reflectă în bursele, în premiile sau nominalizările obţinute, în bucuria cititoriilor care ne sună sau care vin la târguri sau la lansările de cărţi să se întâlnească cu noi.

Care au fost titlurile publicate cele mai de succes sau de impact? Şi care au fost, în schimb, cele care au dezamăgit prin receptarea şi cota lor de vânzări?

Cum pentru noi nu prea contează partea financiară, putem vorbi doar de surprize plăcute sau nedumeriri: în mod clar *Afacerea Roşia Montană* a lui Mihai Goţiu reprezintă un succes – despre ea putem spune ca este un best-seller chiar şi după criteriile editurilor mult mai mari decat noi. De asemenea, *Despre Gramatologie* a lui J. Derrida sau *Sfântul Pavel* a lui Alain Badiou, titluri deja epuizate. O nedumerire se leagă de *Piele neagră, măşti albe*, clasica lucrare a lui F. Fanon care a avut vânzări sub media celorlalte. Dar avem răbdare şi cu ea ☺

De asemenea, la capitolul succese trebuie musai să menţionăm excelenta colaborare cu doi parteneri ai editurii: site-ul *CriticAtac*, cu colaborarea atât pe antologiile lor cât şi pe promovarea şi vizibilitatea pe care ne-o asigură pentru noile apariţii; şi reţeaua tranzit.ro/Cluj, cu care am colaborat excelent la câteva lansări şi dezbateri de mare succes: cărţile lui Boris Buden, Gaspar M. Tamás, Anselm Jappe.

Ce se pregăteşte în continuare? Ce noi colecţii sau titluri semnificative urmează să apară?

Unul din scopurile noastre declarate este să promovăm autorii români şi să ridicăm nivelul apariţiilor lor în viaţa culturală. Dupa *Cartea de muncă* a lui C. Rogozanu şi *Afacera Roşia Montana* a lui Mihai Goţiu, urmează chiar în toamna 2014 două noi cărţi: o ars poetica din partea experimentatului Bogdan Ghiu şi prima apariţie în volum a lui Cornel Ban, cu o carte foarte densă despre experienţele economice ale României. Plus că mai avem în pregătire mai multe volume colective şi deasemenea aşteptăm câteva propuneri de la alţi tineri autori promiţători.

Pe linia traducerilor, continuăm să aducem cărţi una şi una: fie autori consacraţi atât la noi cât şi în străinătate (Jacques Derrida – cu mai multe volume, Walter Benjamin, Richard Rorty, ca să amintim doar trei dintre ei), fie autori foarte importanţi, dar ignoraţi

deocamdată de dezbaterile de la noi: Bruno Latour, Niklas Luhmann sau Ellen Meiksins Wood.

Întâmplător sau nu, singurele două edituri care activează în zona teoriei critice şi a filosofiei contemporane cu deschideri spre stânga sunt din Cluj (Tact şi Idea). Cum te raportezi la această concurenţă apropiată? E loc să răsufli, e chiar spaţiu suficient pe această plajă editorială şi pentru alte eventuale edituri, sau dimpotrivă deja vă călcaţi pe picioare? Şi de ce crezi că această aglomerare are loc tocmai în Cluj?

Cu cei de la Idea avem relaţii mai mult decât decente, chiar amicale, atât cu Tim Nădăşan cât şi cu cei care de-a lungul timpului au colaborat cu amândouă editurile – fie ei traducători, redactori sau corectori. Respectăm tot ce au realizat ei, dar încercăm să mergem pe drumul nostru şi îi încurajăm şi ne dorim ca şi ei să-şi continue traseul. Loc este pentru oricine, important este să ai resurse şi să reuşeşti să faci lucruri care să conteze şi să creeze o aură care să genereze încredere în proiectul tău. De ce Clujul? Nu ştiu dacă este un răspuns, dar faptul că totul a plecat de la oameni din preajma Facultăţii de Filosofie din Cluj poate fi un indiciu – poate mai mult ca reacţie la ce se întâmplă acolo, ca să fiu mai explicit.

În calitate de manager cultural, cum vezi modul de funcţionare al pieţei de carte din România? Care ar fi principalele tale doleanţe şi propuneri de schimbare ale mecanismelor editoriale?

În mod evident partea de distribuţie este o verigă lipsă în piaţa de carte. Aici clar ar trebui să intervină un operator cu putere financiară şi viziune. De asemenea, monopolul reprezentat de marile librării şi rabatul inuman pe care ni-l impun e un alt aspect în care va trebui să survină schimbări în cel mai scurt timp. Dar totul e legat şi de câţi cititori au mai rămas, motiv pentru care o intervenţie în zona promovării lecturii este o obligaţie a tuturor celor care activăm în acest domeniu.

(interviu realizat de Alex Cistelecan)



Conferin a CriticAtac la spa iul tranzit din Cluj

Dialog cu Attila Tordai-S.
(Studio Protokoll, ŞPAC, tranzit.ro/Cluj)



Curatorul creează contexte

Attila, de zeci de ani numele tău se confundă cu diverse instituţii de artă din Cluj – Studio Protokoll, Şcoala Populară de Artă Contemporană şi, mai nou, tranzit.ro/Cluj. Ce-ţi veni? Ce te mână-n luptă? Cum ai ales să rămâi în preajma artei mai degrabă în calitate de curator decât de artist? (Sau însăşi această distincţie e una problematică astăzi?)

Da, dacă pui aşa întrebarea, chiar e ciudat, pare o nebunie. Când eram constrâns, prins de împrejurări, simţeam nevoia să găsesc o cale de ieşire, să schimb ceva, iar cel mai uşor era să mă gândesc la proiecte. După opt ani de studii superioare, în 1999 am luat decizia de a mă lăsa de artă, însă a trecut o vreme bună pînă când am înţeles că ceea ce continui să fac în preajma artei se numeşte curatoriat. Pentru mine cele două nu se confundă. Artistul are alte responsabilităţi, are un grad mare de libertate, la o adică poate să nu expună deloc dar să lucreze pe o anumită lucrare. E ca şi scriitorul. Dacă are resursele necesare, controlează opera în totalitate, nu neapărat şi contextul expoziţional (în cazurile fericite poate să-l controleze şi pe acesta). Curatorul creează contexte expoziţionale, pune în evidenţă idei şi lucrări. Poate construi un fel de discurs al unui spaţiu de artă în care sunt citite lucrările expuse ori evenimentele organizate, dar depinde foarte mult de alţi autori şi colaboratori. Se află în discuţii tot timpul şi trebuie să ţină cont de dinamica multor lucruri. Mai ales dacă alege să lucreze cu artişti contemporani şi să contribuie la crearea unor opere noi, care să răspundă la un context social ori politic actual.

Care au fost cele mai importante, memorabile – sau dimpotrivă dezamăgitoare – proiecte pe care le-ai găzduit şi curatoriat?

Greu de răspuns la această întrebare, au fost multe proiecte (undeva pe la o sută) şi diferite, fiecare important în felul lui. Aş menţiona totuşi proiectul ŞPAC (Şcoala Populară de Artă Contemporană) care a avut un potenţial excepţional dar a murit prea devreme. Un proiect pe care l-am pregătit mult

timp şi la care am lucrat o echipă întreagă. Era bine contextualizat, avea o direcție politică definită, era inovativ şi autentic. Chiar credeam că putem crea o şcoală nonconformistă unde artiştii şi teoreticienii lucrează de la egal la egal.

Dacă există o continuitate în demersurile tale curatoriale şi artistice, aceasta ar consta în promovarea unei arte critice, sociale şi politice. Există însă anumite puncte de ruptură sau linii de deplasare în interiorul acestui câmp în ultimii 15-20 de ani, pe care le poți decela din experiența ta directă, sau la care, poate, chiar ai pus umărul în mod direct? Cât de actuală – şi de critică şi eficientă cu adevărat – mai este arta politică astăzi?

Eficientă nu este şi nici nu a fost, mai ales dacă aştepți de la arta politică sau critică schimbări sociale majore. Nici măcar o masă critică pentru mişcări sociale nu poate să creeze. Dar un demers artistic sau curatorial cu agendă socială poate lăsa urme în gândirea oamenilor. Formează sensibilități. Arta critică poate să distrugă, la un anumit nivel, unele construcții sociale sau politice care par naturale şi neschimbabile, deşi e clar că servesc anumite scopuri ideologice. Da, discursul artistic critic din ultimii 20 de ani a trecut prin câteva etape. Din câte am observat, în anii 90 atenția artiştilor era direcționată mai mult înspre libertatea individului şi experiența subiectivă, pe la începutul anilor 2000 mai mult înspre instituțiile reprezentative, cum ar fi biserica ortodoxă ori muzeul, iar de la o vreme încoace mi se pare că se lucrează destul de mult pe factori economici şi decizii politice care afectează societatea într-un mod mai general. Pe lângă toate astea, odată cu reapariția discursului neo-conservator, există un interes sporit pentru câmpul cultural. Dacă prin tranziția forțată la care a fost supus spațiul est-european nu s-a văzut destul de clar, acum, prin repunerea în scenă a valorilor tradiționale şi conservatoare, s-a evidențiat că cultura nu este ceva care se desfăşoară într-un mod natural şi nedefinit, ci mai degrabă constă în cultivarea şi impunerea unor idei şi ideologii. E un domeniu supus instrumentalizării. În aceste condiții, nu poți fi indiferent când te trezeşti că lumea e formatată şi tu nu mai acces la ea. Faci artă sau teorie, dar te implici acolo unde te pricepi.

Mă gândesc că plaja pe care se poate mişca liber un practician al artei ca tine este destul de îngustă şi amenințată de tot felul de alunecări posibile. Cum te raportezi la cele trei ispite opuse şi cum negociezi chemările lor – mă refer aici la tentația marşandizării artei (galerii comerciale, valoarea ca preț de vânzare), a activismului politic (altfel spus alunecarea artei politice în simplă propagandă politică), sau, în fine, a dizolvării artei într-o teorie a artei (pericol prezent deopotrivă prin colaborarea ta frecventă cu alte grupări şi platforme teoretice, dar poate şi prin simpla raportare curatorială la artă)?

Cu prima ispită menționată de tine mă descurc cel mai uşor, aş zice fără efort: nu mă implic în comercializarea lucrărilor artistice, nici nu inițiez o colaborare cu un artist pornind de la valoarea lui comercială confirmată sau în devenire. Următoarele două tentații sunt mai greu de separat. Personal, de mai multe ori m-am implicat în acțiuni activiste şi am mulți prieteni activişti, dar programul meu curatorial nu se rezumă doar la colaborarea cu activiştii. Proiectele expoziționale ori conferințele atacă ori clarifică unele idei, deconstruiesc sau modifică percepții, fără să enunțe o revendicare atât de concretă cum ar fi interzicerea exploatării în Roşia Montana ori tăierea copacilor din Parcul Central. Colaborarea mea cu activismul stângist e strânsă, la tranzit.ro/Cluj am găzduit multe din edițiile PAC (Piața Autonomă Cluj) sau proiecții ale grupului Joia Mânioasă; seminarii de Creiereală etc. Proiectul actual al lui Laurențiu Ridichie iarăşi se poate înțelege ca activism, deşi el caută mai degrabă expresia cea mai directă de artă politică stângistă. Însă ceilalți artişti care au abordat teme politice cum ar fi Daniel Knorr, Société Realiste, Miklós Erhardt, Elske Rosenfeld nu se consideră activişti, expozițiile lor pun în valoare o cunoaştere dobândită prin cercetare artistică, se folosesc de instrumente artistice, chiar şi atipice cum ar fi folosirea unui program de software, colaborarea cu o orchestră tradițională, drapelul Republicii Sechelle, sârmă neagră de 2 km sau film documentar din arhiva RDG, etc.

Referitor la a treia ispită, dizolvarea în teorie a artei, nu cred că e cazul. Sau depinde de ce înțelegem prin teorie. La tranzit.ro/ Cluj multe din expoziții au un element de eveniment destul de accentuat şi ideile sunt materializate în lucrări, nu în teorii. Avem conferințe şi seminarii teoretice, dar ele nu sunt pe teoria artei ci pe teorie filosofică. Deci aş zice că la tranzit.ro/Cluj, arta conviețuieşte cu teoria filosofică, la fel cum era şi la ŞPAC, şi nu cu teoria artei.

Care crezi că a fost impactul spațiilor coordonate de tine (Protokoll, ŞPAC, tranzit.ro/Cluj) asupra zonei artistice locale (sau chiar româneşti)? Şi invers, există ceva specific zonei artistice clujene? E într-adevăr ea un mic fenomen, aşa cum unele relatări din presă au definit-o, sau avem de-a face mai degrabă cu o bulă mediatică şi/sau comercială în fenomenul artistic local?

Nu cred că proiectele mele au avut un impact anume asupra scenei. Meritul lor a fost că arta critică şi angajată social a avut un loc de desfăsurare, a persistat. Ca peste tot, şi la noi, în spatele producțiilor artistice stau multe considerente, printre care şi cel comercial şi mediatic, ori alte ispite cum ar fi festivismul sau escapismul. Dar putem spune că în Cluj s-a coagulat un grup care continuă să gândească arta în termeni politici, cred că Protokoll, ŞPAC şi mai nou tranzit.ro/Cluj la asta a pus umărul.

(interviu realizat de Alex Cistelecan)

Prezentare „Studia Sociologia”

Pe numele ei complet *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Seria Sociologia*, revista a luat fiinţă în 1990, ca una dintre primele publicaţii de specialitate din România postsocialistă. Depăşind dificultăţilor primilor ani de apariţie, din anul 2000 apare cu regularitate bi-anual, în lunile iunie şi decembrie. În 2008, revista se reorganizează printr-un colectiv de redacţie nou (Dan Chiribucă, Mircea Comşa, Laura Nistor, Cristina Raţ), care păstrează însă orientarea către problemelor specifice Europei Centrale şi de Est, publicând articole bazate pe cercetare socială şi eseuri de reflecţie metodologică. Revista apare în limba engleză şi este deschisă abordărilor multidisciplinare şi studiilor comparative. Colectivul actual este coordonat de Irina Culic şi Cristina Raţ, iar apariţia este îngrijită de Alina Vesa din partea seriilor *Studia Universitatis Babeş-Bolyai.*

Pe parcursul ultimelor apariţii, au fost găzduite numere tematice cu editori invitaţi despre politici de sănătate (Jan Sundin and Adina Rebeleanu-Bereczki, decembrie 2008), restructurarea oraşului postsocialist (Judith Bodnár şi Rudolf Poledna, iunie 2009), religie şi religiozitate după sfârşitul ateismului oficial (Mălina Voicu, László Fosztó and Sorin Gog, decembrie 2009), ecologia socială a succesului şcolar (Maria Roth, Gary Bowen, Teodor Paul Hărăguş, iunie 2010), noi riscuri şi solidarităţi sociale (ediţie ocazionată de prima conferinţă internaţională a Societăţii Sociologilor din România în colaborare cu Facultatea de Sociologie şi Asistenţă Socială a Universităţii Babeş-Bolyai, organizată la Cluj în decembrie 2010), schimbări ale sistemului de valori şi atitudini în spaţiul postsocialist (Wil Arts şi Mălina Voicu, iunie 2011), politica memoriei (Don Kalb şi Florin Poenaru, decembrie 2011), focus pe Europa de Est (ediţie orientată către lucrări doctorale recente în sociologie, iunie 2012), migraţie şi etnicitate în cazul imigranţilor români (Irina Culic şi Remus Anghel, decembrie 2012), naţionalism şi identitate într-o perspectivă cross-naţională (realizat prin CONSIRT, Irina Tomescu-Dubrow, Kazimierz M. Slomczynski şi Joshua Kjerulf Dubrow, iunie 2013), spaţializarea şi rasializarea excluziunii: constituirea socială şi culturală a “ghetourilor ţigăneşti” (Enikő Vincze, decembrie 2013). Revista include o rubrică specială *Romanian Sociology Today,* rezervată unor articole de cercetare privind procesele sociale din România, cât şi un spaţiu pentru dezbateri metodologice articulate în eseuri de poziţionare în *Metodological Forum,* iniţiat de Norbert Petrovici.

Următorul număr al revistei (iunie 2014) este dedicat memoriei lui Raymond Boudon şi îngrijit de profesorul Traian Rotariu, care şi-a finalizat studiile doctorale în 1977 sub îndrumarea regretatului sociolog în 1977 la Universite Paris-Sorbone, şi a organizat vizita sa la Cluj în 1992, cu ocazia acordării titlului de *doctor honoris causa* a Universităţii Babeş-Bolyai.

În prezent, *Studia UBB Sociologia* este indexată în Scopus, ProQuest şi IBSS, EBSCO, CEEOL, GESIS SocioGuide Database, MIAR - Universitat de Barcelona şi este cotată B+, fiind accesibilă şi pe platform naţională SCIPIO. Începând cu numerele din 2010, revista este accesibilă gratuit on-line: http://www.studia.ubbcluj.ro/serii/sociologia/open_access.html

Contact: studiasociologia@socasis.ubbcluj.ro


Anselm Jappe şi G.M. Tamaş la cluj

Prezentare „Sociolink. Platforma de Sociologie şi Antropologie Socială”

Sociolink reprezintă o platformă virtuală, uşor accesibilă, al cărei obiectiv primar l-a constituit crearea unui nod de cunoaştere, capabil să concentreze şi să promoveze rezultatele muncii diferiţilor cercetători familiarizaţi cu modul specific de problematizare al ştiinţelor sociale. Secundar acestui demers, eforturile noastre se concentrează pe oferirea de feedback în timp real, cultivând discuţii critice, tributare unei analize riguroase, însă mereu constructivă.

După cum sugerează şi numele platformei, scopul proiectului este de a uni, de a pune în legătură (to link). Website-ul se construieşte/reconstruieşte permanent, fiind realizat prin disponibilitatea şi ajutorul tuturor autorilor ce trimit materiale spre publicare. Această „Platformă de Sociologie şi Antropologie Socială” îşi propune să apropie în timp real autorul şi cititorul unui articol sau al unei lucrări de cercetare, democratizând astfel actul lecturii prin crearea unui spaţiu de dialog.

Sociolink a apărut şi ca o reacţie la canoanele academice, care, prin numărul fix de pagini şi structura predefinită pe care le impun, inhibă şi limitează, prescriind un mod unic de prezentare, care deseori opacizează volumul imens de muncă ce stă la baza oricărui studiu. Mizând pe flexibilizarea acestor norme, Sociolink a fost imaginat ca spaţiu alternativ de publicare a materialelor personale, în care standardizarea şi rigididatea cu care operează sfera academică nu mai reprezintă o condiţie primordială pentru a publica. Ne dorim să recultivăm

plăcerea derivată din actul scrierii şi din experienţa de a împărtăşi, încurajând deschiderea cercetătorului către asumarea unor reacţii critice din partea cititorului avizat.

Acest proiect a fost iniţiat de către un grup informal, alcătuit din sociologi şi antropologi aflaţi la început de carieră academică. Grupul de iniţiativă s-a format la sfârşitul anului 2013, în cadrul Facultăţii de Sociologie şi Asistenţă Socială din Cluj Napoca, fiind coagulat în jurul aspiraţiei de a crea un mediu profesional, capabil să faciliteze specializarea în domeniile de cercetare ale ştiinţelor sociale, prin comunicarea propriilor experienţe, pe de o parte şi prin demararea unor proiecte colective, pe de altă parte.

Echipa editorială este una cosmopolită, compusă din autori diverşi sub aspect teoretic, metodologic şi ideologic, ce găsesc însă un punct comun, incontestabil, în interesul faţă de cercetarea resorturilor intime de funcţionare a socialului. Principiul elementar de funcţionare a acestui grup îl constituie orizontalitatea statutară, de la care nu se admite nicio abatere: indiferent de poziţia ocupată, de titlul academic pe care membrul Sociolink îl poartă, nu există voci ale autorităţii sau poziţii ierarhic superioare. Fiecare membru posedă drepturi şi obligaţii egale în interiorul comunităţii.

Platforma de Sociologie şi Antropologie Socială se adresează, în mod particular, studenţilor şi absolvenţilor diferitelor specializări din aria ştiinţelor sociale, şi, prin extensie, din sfera umanistă, dacă aceasta atinge domenii conexe de interes.

Pentru ca lucrările să le fie publicate pe website, autorii trebuie să satisfacă o serie de cerinţe generice; în primul rând, aceştia trebuie să fie aclimatizaţi procedeelor de cunoaştere şi tipurilor de discurs cu care operează ştiinţele sociale. Textele propuse trebuie să prezinte coerenţă logică şi claritate conceptuală şi, deosebit de important, să subscrie unui principiu al nediscriminării. Astfel, textele cu caracter naţionalist, fascist, rasist, xenofob sau homofob, injurioase sau denigratoare, nu îşi vor găsi ecou în acest spaţiu online, fiind respinse fără a pregeta.

Textele pot fi redactate atât în Limba Română, cât şi în limbi de circulaţie internaţională (Engleză, Germană, Franceză), lărgind astfel vizibilitatea proiectului şi facilitând interacţiunea cu cercetători interesaţi de subiectul abordat.

Site-ul a fost conceput astfel încât să satisfacă varietatea textuală pe care o îmbracă cercetarea socială sau culturală, în diferitele ei etape. Astfel, pe Sociolink vor putea fi publicate o multitudine de materiale, de la note de teren, interviuri realizate în cadrul demersurilor de cercetare empirică, texte concepute pentru diferite cursuri şi seminarii până la articole, lucrări de cercetare sau materiale prezentate în cadrul unor conferinţe.

Aceste texte pot conţine aspecte teoretice vizând literatura de specialitate şi care încadrează conceptual poziţia cercetătorului, demersuri metodologice, care scot în evidenţă universul de cercetare al lucrării şi care oferă indicii referitoare la tipul datelor empirice folosite şi, nu în ultimul rând, prezentarea şi interpretarea datelor culese din teren sau din alte surse precum statistici oficiale, arhive, presă etc.

De asemenea, există o categorie aparte, destinată publicării de fotografii care surprind elemente ale „realităţii sociale". Fiecare fotografie sau album vor fi însoţite de o descriere, realizată de artist pentru a încadra imaginea surpinsă într-un context mai larg, ce va permite o mai uşoară interpretare în rândul publicului. În încercarea de a schiţa o formă embrionară de Sociologie publică, aplicată şi intervenţionistă, am creat secţiunea „Experienţe", aceasta adresându-se acelor texte care descriu situaţii sau cadre la care autorul a fost expus, puncte de vedere ale autorului cu privire la evenimente, acţiuni civice sau politice, de interes general.

În ceea ce priveşte selecţia materialelor propuse spre publicare, echipa editorială Sociolink va adopta următoarea conduită: nicio lucrare de cercetare nu va fi denunţată ca nefiind demnă de reflecţie socio-antropologică şi cercetările de debut nu vor fi ironizate sau criticate pentru naivitatea lor, ci vor fi privite ca preambuluri ale unor viitoare proiecte coerente.

Materialele publicate pe site sunt extraordinar de eterogene ca tematică şi scriitură; pentru a ilustra această diversitate şi, de ce nu, pentru a vă suscita interesul, în paragraful următor am inclus câteva din titlurile lucrărilor pe care le puteţi lectura şi comenta pe site-ul nostru: „Firma de arhitectură în Transilvania. Poziţii obiective şi luări de poziţii în context clujean", Cristian Pop; „Religia în Spaţiul virtual: Bisericile din Second Life", Andrada Tobias; „On the empire of objectivity as ideology: towards a critical reconstruction of scientific reasoning", Victor Lugojan şi Cristine Palaga; „Migraţia şi reconfigurarea comportamentului familial într-o fostă zonă minieră", Andrei Herţa şi Budai Laura; „Observaţie non-participativă pe strada Memorandumului", Csaba Farkas şi Maria Chirilă; „Ortodoxie şi naţionalism: perspective ale preoţilor ortodocşi clujeni cu privire la relaţia existentă între cele două", Alexandru Andrieş, Petre Gogelescu Petre, Alexandru Mariş, Mihaela Roşu; „Economia Relaţiilor de Rudenie şi Criza Statului Bunăstării", Ionuţ Foldes; „Gazele de şist, statul şi rezistenţa", Zoltan Mihaly; „Naşterea clinicii: cunoaştere, privire şi disciplinare", Corina Rusu.


La încheierea seminarului de lectură Marx

Desant literar 2014

Revista Vatra *a fost, mai întotdeauna, gata să ofere spațiu debutanților, deopotrivă în numere tematice și în rubrici speciale, dar și prima care a făcut bilanțul de etapă al generațiilor sau grupărilor literare. În numărul curent, Vatra propune, deci, un mic recensământ al scriitorilor tineri de azi (poeți, prozatori și critici) nedebutați în volum. Majoritatea încă studenți, încă stângaci și/sau teribiliști, destui cu voci proprii, din care se vor alege, sperăm, talentele de mâine. (Alex Goldiș)*

POEZIE

Oana VĂSIEȘ



Oana Văsieș s-a născut la Bistrița, a publicat poezii în câteva reviste literare și a avut lecturi în cadrul unor festivaluri. În prezent, e studentă la Facultatea de Litere din Cluj-Napoca și se pregătește să publice un volum de poeme.

Traducere

1.1

Se aprinde ecranul și vibrează
pe obraz

Am avut la îndemână lentoarea
aș fi putut termina

Pregătită pentru Carieră
între margini partea roșie
stabilă
un fel de încărcătură
Nimeni nu s-a aruncat prea departe sau nimeni
n-a recunoscut
auzeam un copil cum șutează mingea în copaci
și nimerea de fiecare dată
și am vărsat roșu pe birou
l-am primit pe puști
clar
din 3 în 3 minute
strâns
ca pe-un garou

1.2

Cum se activează un țiuit cald pe dinăuntru
și gata cu ce nu se susține vizual
cum se activează principiile și cineva așteaptă
la capăt
scuturându-se
dislocând polii
Și un domnișor cu genunchii îndoiți
strălucește întru preamărire

așa să ne fie și gestul
exact și comun
ca o groapă

3.1

lovesc tocul de cap
și prieteni de-ai mei
în spania
se furișează la umbră în hamac
se-nfig în corpuri ca-n roșiile castiliene
la pensat și la plajă în grup

realitatea care e insalubră și moale

cine a tras de fiare
taurul ăsta se ridică și are la cine să se întoarcă
la fiecare pas mă tem
c-o să se rupă și va trebui să dau explicații

[în spatele blocului primii aleși caută-n cutii
pe seară vine toată gașca
se vor îmbrânci pentru resturi
resturi
termin mărul și-l arunc pe geam
foarte aproape de grup
cerul e albăstrui
ca din setări]

[să închid ochii și să arunc ce-mi vine la mână
dar am bile sub pleoape
când le închid
livrez tot ansamblul ăsta
care-ntr-un fel crește
programatic și stupid]

4.1

ştiu cum e să te cuprindă oboseală şi să-ți laşi mâinile jos dar le simți în continuare deşi ar fi mai bine să nu şi dacă ieşi pe trepte e un soare de care trebuie să te fereşti mergi mai departe şi cum mergi sunt în special chestii fine care-şi fac loc spre tine dar nu ca să te blocheze ci ca să te rupă de performanțe şi virtuți
într-un final într-o ceainărie va fi o fetiță să-ți amintească vei vrea s-o atingi să-i dai părul de pe frunte dar n-o să te lase o să zică *mă descurc nu e nevoie* şi apoi vor începe într-adevăr condițiile
multe nopți visul cum se unduieşte şi mai ales departe străvezie dintr-un alt secol mult peste

5.1

Ziua tot mai scurtă
la un moment dat n-o să mai ajungă
o să se întrerupă

Nimeni pe dinafară
au fost integrați termenii
            câte-un bec lumina slab
            până târziu
apoi păsările ieşeau
se unduiau în forma aerului
accelerau spre sârmă
şi intrau
cu slabe şi nimicitoare sunete
în circuit
apoi cu mila Domnului
au scobit în fructe
succesiv
cu şi mai multă fermitate
decât primii

5.2

alteori aşteptam ultimele zile pentru bani
erau poveşti simple
sau le făceam noi
şi instinctiv
se strecurau bucățile spre ieşire

au propus colaborări
înlocuiri
au provocat episoade
secvențe
amenințări
apoi am scos răspunsuri
treptat
modificat la cap

şi dincolo de filtru
ne-am desăvârşit

6.1

Stau în şes
Nu-i nimic să mă umple de mâhnire
prin pătură se simte fiecare denivelare
şi apăs cu podul palmei fiecare denivelare

Merg mai departe
nu are cine să-mi amenințe siguranța
am păşit cu atenție
între stejarul bătrân şi plantația de cartofi
mi-am pipăit abdomenul
am apăsat cât am putut
mi-a venit greața
şi mi-a mai venit *Picador*
cât să mă-ndrepte spre îngăduința superioară

9.2

direcția şi urmele care se pierd spre parapet
cât timp va fi nevoie de mine o să mă prezint
dac-o să scap singură
la urma urmei
un nou mandat nu înseamnă neapărat
idei noi
plus că aseară venind spre casă
mi-am făcut pariurile în minte
şi când m-am întins pe canapea
aveam picioarele foarte reci
le-am încălzit cu mâinile calde
şi timp de câteva minute
cu lumina stinsă şi fără forfota din baie
nu mi-a fost deloc frică

9.3

pregătit cameră
să nu mă mai întorc la
să nu revăd
din primele zile ale anului
primele bucăți ale zilei
cu ce se ridică fulgerător
loveşte ca grindina în clape
apare la geam
şi dac-apare la geam ce să mai livrez
iată zic
variantă
mă duc la geam
şi mă apăs
pe ochi
din primele zile ale anului
primele secvențe ale zilei
în grădină cad prune
ca grindina
cineva cu un par în mână şi cu tricou cu rock
râde şi se uită mai departe
cum stă femeia în rochie
şi nu zice
multă vreme
decât hai încă un pic

Victor TZVETOV



Victor Tzvetov s-a născut în 12 mai 1990, Nimoreni, Ialoveni. Republica Moldova. A absolvit Facultatea de Jurnalism și Științe ale comunicării. A publicat în revistele: Stare de urgență, Contrafort, Revista la plic, Egophobia, Familia *etc. Prezent pe site-urile literare* clubliterar.com, poezie.ro. *Recitaluri: cenaclul Republica, cenaclul de la Litere, Zilele Revistei Familia, locuri publice. A luat câteva premii.*

ceva din ambele părți

deschizi câteva sertare
şi ce găseşti acolo să-ți fie de folos
esențial/necesar
ca o budă în centrul chişinăului
de care ar fi ea
cu gândul rămâi şi nimic mai mult
cu gândul la câteva zile parşive ticsite în microbuz
câteva subțiori
câteva bine spălate câteva nu prea
şi faptul că cel mai ok lucru pe care l-am făcut în ultima jumate de an
a fost să citesc 2 zile pe forumuri cum se face un stick bootabil
cu windows 7 ultimate
şi schimb poziția capului încercând să găsesc o subțioară dată cu spray
şi parcă încerc să mă lipesc de ea
grav şi important ridic halbele din 5 mă fac muci
dar grav încep şi asta contează şi grav
îmi aprind țigara ştiind că mâine iar voi sta neîndemânatic
să-mi fac popcorn ars uleios şi sărat
de cât de important sunt

…

mama îşi rupe hainele vechi şi le dă foc
zice că altfel nu-şi ia altele
încerc să evit faza
urc
să le văd din deal mai mici mai compacte
cele grase au ieşit afară de mână cu cele slabe
şi cele slabe vorbesc mult
şi gurile lor sunt mici motoraşe

mama strigă la mine să merg după lapte

îți aminteşti fratele meu
când am aruncat unul în altul cu cuțitul
şi apoi râdeam că nu am putut nimeri
şi seara am mers să pescuim

mie îmi stă de ceva vreme în cap

zici că: la magazin nu au lapte nici pâine
nu au nimic

zile

azi îmi amintesc cum a fost şi îmi pare rău
poate tot ce eşti tu sunt acele
ieşiri comice
eşti tu când sunt şi eu
dar acum asta e ce văd ca şi pe o etichetă de pe un şampon
aici tot ninge de câteva ceasuri şi nu ştiu cum tu eşti acolo
am ieşit
uneori îmi place să stau pe bancă
cu un pateu fierbinte şi unsuros
şi aş mai băga vreo trei versuri dar mi se lipesc dinții
apoi am intrat în birou
cu un început de răceală
şefa stătea în spatele meu şi priveam top fails
a durat ceva timp până mi-am dat seama
şi am fost serios apoi toată ziua ascultător şi am făcut ce mi-a cerut
am zâmbit
am mulțumit
după amiază un soare prea strălucitor îmi bătea în ochi
după-amiaza liniştea ca praful
seara i-am zis un weekend cât mai frumos
şi ție victor şi ție

cu o lanternă în mână

spre un veceu de țară
în dreapta
creşte varza
apăs butoane
aceasta între timp creşte
mâinile murdare
sub unghii pământ adunat
de o săptămână
încet sub ele creşte
o minigradină cu iarbă verde
cineva sapă şi udă
prinde contur
sub unghii un ecosistem
ce apasă butoane

un ecosistem apasă pământul
apasă morții
apasă burțile noastre rotunde

între două lumi

mişcări de mouse în întuneric

o pară două pere
au căzut din copac
şi cum o să vin în burta moale a celor dragi

să mă împung
să-mi fie bine
în întuneric fac
mişcări circulare
click dreapta-stânga
fără mare efort ajung la level 24
sunt erou
pe drumul cel drept
în lumina monitorului
într-un veceu public
eu o fac frumos în gaură
te-am văzut pe youtube într-un clip de acum 2 ani
te-am văzut la masa din bodegă
erai între două lumi
ca un copil ce bagă capul prin uşa întredeschisă

butoanele intră

în corpul de plastic
din ce în ce mai insistent
aici în centrul camerei
în televizor
în burta lui spongebob
cineva bate cu insistență la uşă
mă fac că nu aud
că nu sunt aici

cu bucăți mari de celofan în mână

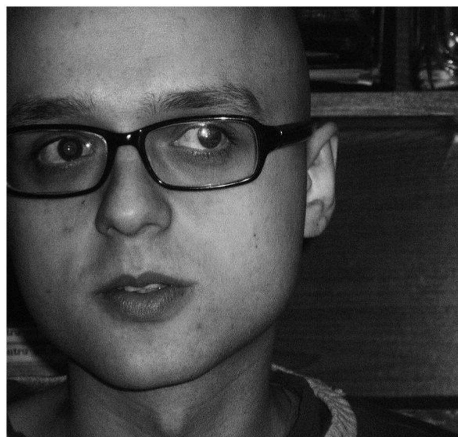
aşa de aproape am fost de acel iaz
şi nu am avut curajul să-mi întind
bucata de celofan sub cur

până acolo grădini mici cu nimic în ele
şi în gențile noastre – nu mare lucru

țin minte în nisip
gropile tale stăteau lângă gropile mele
şi eram frați de gropi
acum maşinării imense nu au lăsat nimic

nu au lăsat-o pe mama în pat
cu telecomanda în mână

Alexandru AGACHE



Alexandru Agache este absolvent al Masteratului de Inovare Culturală de la Braşov, program conceput şi coordonat de către regretații profesori şi poeți Andrei Bodiu şi Alexandru Muşina. A citit texte proprii la evenimente organizate de Filologia braşoveană, precum Literatura iese în oraş *sau* Maratonul de poezie *din 2013. Scrie cronici şi recenzii literare pentru revistele* Corpul T *şi* Astra. *Este fan Ian McEwan, Irvine Welsh şi J.M. Coetzee, iar dintre scriitorii români îi plac foarte mult Ruxandra Novac, Adrian Schiop, Andrei Dósa şi Cristina Ispas. O parte din poemele sale sunt influențate de muzica şi textele formației Radiohead.*

Filme şi clişee de stânga

mă întorc de la muncă, optul e
arhiplin – în spate – o familie mişto
de țigani – un tată foarte scund şi slab
cu mustața rasă subțire şi doi copii -
unul mai mare de vreo doişpe ani, celălalt,
mai mic, de vreo nouă

o doamnă supraponderală țipă că
în România va fi bine numai când
toți țiganii vor dispărea, un domn țipă
că în România va fi bine numai când
ea va mânca mai puțin, toată lumea
țipă la țigani să se-ntoarcă de unde-
au venit

fratele mai mai mic se uită la fratele
mai mare care-l ia pe după umăr pe
fratele mai mic – tatăl îi ia pe după umăr
pe fratele mai mic şi pe fratele mai mare -
toți trei se privesc ca femeile ălea din
Lista lui Schindler înainte să se dea drumu
la apă prin duşuri

ţiganii coboară la prima, cobor la
două staţii după, mă simt de parcă aş fi
ieşit dintr-o secţie de oncopediatrie

seara mă duc la prieteni - îmi zic că ce
fain e-n Grecia, apa e f curată, mâncarea
e-n regulă, preţurile sunt ok, casele şi schiturile
sunt frumoase, salariul mediu pe economie
e 1500 euro/ lună - acolo nu's ţigani că nu dă
nimeni de pomană la hoţi şi cerşetori

Mă enervez, îi enervez, stingem cearta
uitându-ne la *Doubt,* cu Maryl Streep şi
Philip Seymour Hoffman, ea e directoarea
unui colegiu catolic din Bronx, unde el, preot
şi profesor, e acuzat de abuz sexual împotriva
singurului elev de culoare

finalul prost strică tot filmul

Expatriere

Medicul meu curant, doctorand la Paris
în transplant de pancreas, m-a întrebat
dacă n-aş fi de acord să-mi donez organele
neafectate, în cazul unui accident mortal

E un lucru foarte nobil, Alexandru,
salvezi o viaţă, renunţând la ceva
inutil, să ştii, Biserica e întru' totul
de acord, decizia ta se înregistrează
într-o bază de date, rudele nu vor mai
avea niciun cuvânt de spus

Crede-mă, scumpule, organul transplantat
iradiază mereu ceva din spiritul donatorului,
între ai tăi şi beneficiar se vor crea
legături emoţionale foarte puternice

Gândeşte-te, Alexandru, o
parte din tine supravieţuieşte
într-o altă persoană, într-un
organ de-al tău, o altă inimă
va pompa sânge

Golden Eye

Din ţevile pistoalelor
irump versatele
bacterii ce necrozează
organele

În ţevile de inox
cresc microorgansime
ce cariază lent
statuile-simbol

ochiul de aur
captează tumorile
mai mici de
0,8 mm.

ochiul de aur
fluidifică sângele
în arterele
rigide-ale
istoriei

Timpi morţi

doi sexagenari discutând placid,
într-o dumincă după-amiază, la
Tvr1 despre prostie, iubire, ură,
umor, invidie, speranţă, revelaţie,
de-o parte şi de alta a unei mese
peste care cineva pare să fi trântit
la nervi o uriaşă cuvertură

In Bloom

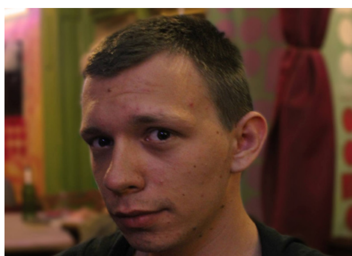
Te simţeai murdar ca bărbat, american şi alb,
credeai că femeile sunt în mod natural mai puţin agresive decât tine,
că afro-americanii, fiinţe cu adevărat minunate, inventaseră punkul

Te lăsai inhalat de organismele corupte,
apoi le injectai în inimă celulele maligne,
trasai incizii în abdomenele pruncilor,
apoi penetrai inciziile, până când pruncii mureau,
visai ca într-o zi să poţi ucide răul cel mare, apoi răul cel mic

Aseară te-am văzut pe Mtv,
spuneai că televiziunea e cel mai mare rău de pe planeta asta,
că pe tricourile cu voi, de acum înainte, vor apărea numai căluţi de mare gestanţi,
că eşti mult mai scund decât Chris, că ai părul vraişte,
că torsul tău încape deja prin mâneca unei bluze obişnuite



Valeriu A. CUC



Valeriu are 23 de ani. Locuieşte în cămin. Încă studiază filozofia la Cluj. Poate dă la Regie, deocamdată nu ştie sigur. A avut o iubită. Nu sunt despre ea poemele.

marți

azi mi s-a oferit o rubrică într-o revistă
şi tu te-ai culcat cu altcineva.
aş fi vrut să existe o cauzalitate aici,
sau un fel de relație de excluziune
însă acum, la capătul universului,
geografic, emoțional,
faptele încep să-şi piardă orice logică
se îngrămădesc sau se acumulează,
se suprapun sau se îngroapă unele pe altele.

voi scrie săptămânal despre tine
despre singurătate şi despre disperare,
despre senzația de înec şi despre gesturi
în care mă pierd şi apoi nu le văd rostul,
despre sinceritate holografică şi despre
plimbări cu oraşul încolăcindu-se
printre picioarele noastre umede,
despre căutarea inutilă a unei forme de atingeri
cât mai umane, despre secolul în care
se va fi lichidat sexul, adică inconveniența,
despre femela anglerfish şi despre
partenerii ei pe care şi i-a încorporat
arătând ca un ciorchine ornat cu capete
pentru ca ea să-şi satisfacă nevoia de spermă
şi ei să primească acceptul dezvoltării.

voi scrie săptămânal despre tine,
despre ce simt pentru tine
despre câini îmbibați de ploaie şi călcați
cu autocamioanele
şi niciun cuvânt despre dragoste.

Îmbrăcată în roşul cel mai roşu

Am avut noi şi zile frumoase, putem admite asta.
Zile în care tăcerea stătea cuminte în vitrinele goale ale amiezii şi
nu simțeam singurătatea oraşului ăsta mic,
în care uitam că paranoia e-o funcție socială esențială, privindu-ne
aşa cum aş fi vrut să ne privim mereu, cu încredere şi slăbiciune.
Am văzut împreună filme în dup-amieze din care rețin doar dup-amiezile.
Sunt copilul rahitic al tribului în fața căruia nişte cercetători
au proiectat un film polițist şi-apoi i-au întrebat ce-au văzut şi
cu toții văzuseră doar o găină, surprinsă probabil din greşeală de camera de filmat.
Sunt copilul rahitic şi visez nopți la rândul
aceeaşi față melancolică a femeii de care se îndrăgosteşte personajul principal şi
prietenii mă privesc ciudat, căci nici ei şi nici eu nu ştim ce-i melancolia,
încerc să le explic că m-am îndrăgostit de micuța bruneta proiectată pe cearceaful alb
dar nu înțeleg la cine anume mă refer şi o tot dau înainte cu nenorocita de găină
căci nu ştim nici ei şi nici eu ce-i aia îndrăgostire.

A trecut şi primăvara aia, aşa cum vor trece miliarde peste locurile acestea,
în care am băut apă din pahare, am râs şi apoi, tu
îmbrăcată în roşul cel mai roşu, zâmbind, ne-am arătat muie unul altuia,
complice, în fața supermarketului.

Iar lampa mea luminează exact cum luminezi tu,
iar puful din fața blocului e părul tău.

„Asta e cea mai bună soluție,
pentru mine asta e cea mai bună soluție, dar rămâi cu mine până fac duş” şi
eu am fugit speriat de emoții chinuitoare
în oraşul ăsta tâmpit care mă exploatează cu ploile lui şi senzația aceea de râie
pe care o resimțim cu toții, uneori.

Maybe a bit rougher

Plimbări nocturne cu adolescenții greci,
prin parcurile de copii în care s-a stabilit de la început
că între alcool şi comunicare vom face cu toții aceeaşi alegere.
Aici nimeni nu ne înțelege frica de occidentali,
pe care încercăm să nu o arătăm la masă
iar eu recunosc că nu pricep râsul lor naiv şi puțin tembel,
discuțiile interminabile şi specificul țării fiecăruia,
numai privirea melancolică a bulgăroaicei de vizavi
cu care n-am schimbat o vorbă, doar câteva zâmbete.
În fond,
oraşul pe timp de noapte e la fel ca pe timp de zi.
De aceea n-am înțeles tematica panoramelor nocturne
de care mi-a spus Ştefan într-o seară: „Ei, am şi eu obsesiile mele...”
căci holurile hotelului prin care ne-am pierdut căutându-ne
sunt la fel de stupide ca poalele Acropolisului
şi plimbările, tot timpul de a doua zi,
în care Na’ama m-a privit cu atâta încredere,
în care, Na’ama, m-ai învățat alfabetul ebraic râzând
căci alfabetul ebraic e la fel ca cel românesc, „maybe a bit rougher”,

cu ochii încrezători ca lentila prin care
ne făceam poze cu pietre cum văzusem că fac turiştii bogați,
pe care apoi le ştergeam pentru ca cei de acasă
să nu ne vadă fețele mahmure împreună.

pe întuneric fireşte, pentru că mi-era ruşine

la fel cum îmi e o infinită ruşine de bani
i-am spus că o iubesc mirosind a alcool şi
a stat puțin nemişcată privindu-mă fix
crezând că dacă va face un singur gest
sigur o să cadă ceva şi-o să se strice
iar apoi mi-a răspuns brusc: „de când?"
cu privirea pe care-o am când mă întorc la cămin
traversând cartierul ei de case cu magnolii
şi mi-e foarte frică de câinii
oamenilor bogați din casele cu magnolii

Sfântul Mare Mucenic Hristofor Chinocefalul
s-a născut în anul 249 e prăzmuit pe 9 mai
şi e ocrotitorul călătorilor
aşa scrie undeva pe internet unde am citit că
într-o relație acela care mimează
indiferența moderată deține puterea
însă lucrurile de care mi-e ruşine mă sperie
le înlătur sau le dăruiesc cu bunăvoință maniacală

nimic de primit

tu nu ții la mine
tu nu mă placi
tu eşti fetița care
râde când doly
cățeaua bunicii mele
e călcată de toate
cele 16 roți ale TIRului
când alerg după ea
speriat pentru că fuge
din curte după bunica
şi zice uite, i-au ieşit şi ochii
şi râde cu prietenele ei
din clasa a 4-a
cu ghiozdane strălucitoare
cu viața planificată să fie
mult mai interesantă
decât a mea mult mai
fascinantă în ochii
fraierilor ca mine care
stau şi plâng pe trotuar
şi se apucă de băut
la o vârstă fragedă
înfricoşați de gândul
că vor fi şi ei ca doly
ființe absolut irelevante
alergând după un singur
gest uman indeferent
la slăbiciune şi la mizerie
ajungând inevitabil
ființe absolut irelevante
care mor la o vârstă
mult prea des întâlnită
în statisticile stupide
abrutizați vorbind singuri
cu creierii făcuți varză
cu ficații inutili studenților
francezi de la medicină
mâncați de dezamăgire
scuipați de singurătate
privind zile întregi
moartea difuză în ochi
spărgând vitrina şi
violând manechinul
făcându-şi pielea broderie
alergând zile întregi
plângând vomitându-şi plămânii
şi cărora oricum
uite, le-au ieşit
şi ochii
care oricum
nu mai aveau
nimic de privit
nimic de primit

Mircea GOLBAN



Mircea Golban este născut în 1990 şi a absolvit Facultatea de Litere a Universității Babeş-Bolyai. A publicat poeme în revista Echinox.

floare albastră [în lipsă de titlu][1]

în drum spre casă undeva după miezul nopții
un mitsubishi evo9 gri cu numere de bistrița năsăud nu contează
iese în viteză dintr-o curbă mică de lîngă 14 iulie
şi trece pe lîngă mine care pe trotuar
din mers îmi întorc privirea [acțiune complexă] şi văd
cum accelerează în linie dreaptă către hotel napoca
drumul pustiu adică liber deci îi dă pedală
iar maşina poate
îmi retrag privirea şi îmi văd de drum
aştept impactul
zgomotul impactului
nimic din păcate şoferul nu pierde controlul maşinii nu intră în vreo maşină parcată pe trotuar într-un gard sau într-un stîlp nu se aude nici măcar scîrțîit de roți
ar fi fost o experiență plăcută
ceva ce nu mi s-a mai întîmplat

destul de obişnuit [2]

era o zi
[bucata astfel decupată îmi dau acum seama o port în mine de mult timp]
de vară
de început de vară mai exact
poate nici nu se terminase şcoala
mă simţeam bine
adidaşii îmi veneau numai bine
nu aveam nicio julitură care să fi apărut în timp ce alta se vindeca
mă duceam la terenul de fotbal din curtea şcolii
cu chef de a plezni mingea
şi atunci cuprins şi mirat de unde atâta pace
m-am oprit şi am înregistrat momentul
gândind are să fie bine dacă o să fie tot aşa
[în cazul ăsta mă transpun uşor]

puţin distopic[3]

se întunecă
pămîntul încă radiază
în casa de chirpici nu se mai distinge nimic
pe perete icoana cu nadal nu o văd
dar ştiu că e acolo
la locul ei
şi asta îmi dă alinare şi mîngîiere
în perioada grea
mă rog Domnului să se termine odată cu seceta
lungă de luni de zile
că ne-a distrus toată recolta

andrei [4]

aveam 9 ani şi de fiecare dată când eram întrebat îmi plăcea să spun că am 10
în vacanţa de iarnă primisem o cutie cu mai multe chestii cadou de la pocăiţii din UK
printre care şi un portmoneu galben cu un smiley face imprimat
nu primeam foarte mulţi
dar am început să economisesc şi să mă duc la jocuri pe calculator
într-o seară l-am pierdut
m-am întors plîngînd în zonă
întrebam dacă l-a văzut cineva le ziceam că nu îmi trebuie banii ci portmoneul
şi îmi era ciudă pentru că ştiam cât era de fain
dacă mor [o chestie de care nu sunt încă foarte sigur] nu vreau să aflu nu-ştiu-ce-sens-al-existenţei
ci aş vrea să văd o reluare
să mi se spună dacă ai fi ajuns cu 1 minut şi 50 de secunde mai repede l-ai fi găsit acolo
dacă ai fi ajuns cu 1 minut şi 20 de secunde l-ai fi văzut pe tip
o reluare să văd încă o dată cum arată

time out [5]

povestim cu voce joasă
nederanjaţi de nicio altă prezenţă
un timp de respiro
după atîtea şi atîtea alergări [cum ar spune tata: alergarea noastră pe pămînt; atunci cînd se roagă]
zic
nu vreau să fiu îngropat
[impresii, ştiu]
vreau atunci cînd mor să îmi iei trupu şi să mi-l duci fain-frumos la crematoriu
şi după ce îţi dau ăia un borcan de pus pe iarnă cu mine
vreau să îl iei fain-frumos şi să îl arunci în apa
din wc-u
[oricum va face ocolul lumii]

Ura [6]

era spre sfârşitul orei
mă pregăteam de plecare
mi-am pus lucrurile în ghiozdan
geaca pe mine
şi chiar m-am ridicat când a sunat clopoţelul
învăţătoarea
nu plecăm nicăieri până nu terminăm ora
a şaptea plasmă întunecată
mă aşez pe scaun şi încep să îmi rup căciula
învăţătoarea mă susţine
hai aşa să vedem cum faci
o deşir destul de bine până ne dă drumul
cîcat fusesem cuminte toată ziua

Emilia ZĂGRIAN



Emilia Zăgrian – Ultima dată când mi-am citit prenumele a fost într-un poem de Florentin Popa. Văd scrisul ca feedback în urma participării la festivaluri de poezie sau lecturi. Uneori, dacă intru în starea de flow, am impresia că mi-am făcut datoria. Desigur, este o autoamăgire. Apreciez calitatea de îmbărbătare a poeziei, manifestarea de forţă în jurul lumii. Studiez design-*ul ca să nu mă plafonez şi pentru a-mi putea întreţine activitatea de a scrie.*

după arabesc

urmează liniile de forţă
după înfometare
o masă caldă
ca un lucru vechi şi bun
un rînd de vodcă pentru beatitudine
ceaţa ca o halucinaţie luminiscentă

apoi iarba pîrjolită înainte de răsărit
furgoneta lăsată la marginea drumului
printre găuni şi dalii
zgomotele noastre
ceea ce tu numeşti hic et nunc
eu numesc ad hoc

în singurătate privesc

un cub pictat
care-mi aminteşte de mare
trupul de reptilă al dragostei
se aşază mai aproape

în tîmple unde bătaia inimii
e diferențiată
ca şi cînd aş păşi
într-un subsol neaerisit
doar cu pantofii de lac

există frumusețe
dar eu sunt cu mintea departe
conectată la milă
ca la un dispozitiv electrocasnic

lîngă lacul cu rățuşte
unde nirve alunecă
organoleptizînd
sufletele instabile

frumusețe-n sărăcia
dormitorului unui nepalez
în ceas de iarnă
pe lîngă care treci
cu mişcările unei vulpi accidentate

ai văzut casa din livezi

fără zugrăveală exterioară
fără canalizare
luna din spatele firelor sălbatice
într-un oraş amorf
unde turmele de iepuri
funcționează pentru specie
posesia vechiturilor
nu ne-a adus siguranța zilei
închişi în baracă
înveliți în fetru ca beuys
vorbim să ne-asculte fetița
ecoul bifurcă vinişoare
cicatrici şi semne din naştere
pîlpîie la atingere

aleargă în jurul lacului cu rățuşte

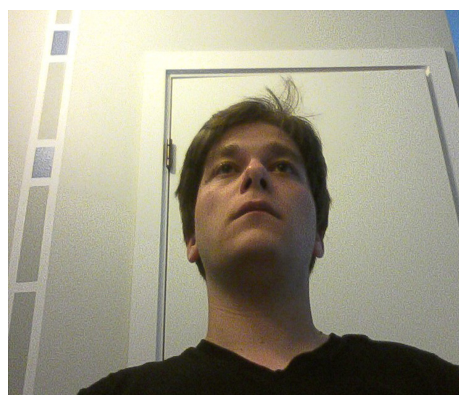
în fața cinematografului fumegînd
ca o locomotivă pe cărbune
rățuştele împing stratul de gheață
se urcă neatingîndu-se între ele
aleargă contra sărăciei
unii au înnebunit din cauza asta
alții s-au ascuns printre vechituri
purtînd ani la rînd aceeaşi pereche de pantofi

la schimburile dintre anotimpuri ştiau
că vara şi somnul sunt pentru ei
un mod de a simți mai repede
versiunile lor îmbătrînite
sărăcia ca monotipie
ca sumă a vechiturilor
aleargă pierzîndu-şi căciuli şi fulare
şi animalele de companie

găseşte asasinii şi fugarii-n miez de noapte

pe băncile piețelor publice
în barurile parfumate de vodcă şi rom
unde-au sucombat
creierele cu nevoia de sex
nevoia de bucurie
ca de-albastru electric
de oase şi de cartilagii rezistente
pentru veri melancolice
şi ierni devastatoare-n care femeile
mai mult decît hiene excitate
se feresc din calea lor
văd sînge la colțul gurii

Ovio OLARU



Ovio Olaru a studiat matematică-n liceu, litere la facultate. O țâră mizantrop. O țâră nesimțit. „Scriu ca să nu omor pe nimeni”.

îți râgâi în față când mă săruți

şi tu râgâi înapoi. Nimic nu-i mai intim
decât refluxul gastric amestecându-se în gură
râsul porcin pe care l-am exersat îndelung amândoi
damful dintre corpurile gata de coit.
nici nu trebuie să-ntreb ce-ai mâncat la prânz
totul e aşa bine gândit,
te cunosc din mirosuri, sucurile tale acide
se unesc cu sucurile mele bazice, formăm un compozit

chimie domestică, vedenii
dansul în pielea goală la 30 de grade sub plapumă
sugrumați de lianele somnului
când nu pot să respir
şi râgâiala ta unită cu râgâiala mea
ne anulează şi ne face inofensivi
acid plus bază egal sare plus apă
atâta țin minte din liceu

nu ştim ce vrem

de la camera supraîncălzită
căldură de corp obosit
şi mirosul ăla
parfum, transpirație şi pizza
gen când stăteam atunci în pat
ca-ntr-un film prost regizat şi ştiam
că n-are rost
n-o să scăpăm
de plictiseala corpurilor care după ce lumina se stinge
se recunosc şi se îmbrățişează.

îți ghiceam mişcările şi ştiam că o faci din silă
cum urci pe mine şi mă atingi
totul lent ca-ntr-un film porno sau o reclamă

mă destrămam ca şaorma cu de toate
şi când te-am atins înapoi erai rece şi plânsă.
ştiam că aşa trebuie să fii uneori
tristă ca o carte poştală din anii şaizeci
în care faci cu mâna spre o rudă imaginară
şi spui:
ce frumos e aici/ o să vin şi la anul

scriu ca să nu-ți bag cuțitu-n burtă

când ne certăm
ca să nu beau din sticla de clor
din spatele maşinii de spălat
- dacă nu bei tu înaintea mea -

aş vrea să-ți pot spune cu calm
ce m-a deranjat, şi când, să-ți dau citatul exact
din mine însumi, cuvintele nememorabile
cu care te-am înjurat odată, simplu, din topor,
ca un măcelar sau un lucrător cu ziua,
să încerc să mă explic:
n-am vrut să zic asta,
ai înțeles greşit

Aş vrea să nu mai dau pumni în pereți
în parte pentru că-i tâmpit
în parte pentru că pereții-s de rigips şi
când vine administratoarea
trebuie să ascundem gaura de lângă uşă.
Ascundem tot
E ceva din asta şi-n noi
când ieşim de mână pe stradă
şi încercăm să zâmbim
ca şi cum după avalanşa de blițuri de la poartă
nu ar aştepta paramedicii.

când plecai la servici beam bere şi scriam în chiloți,

fără pretenții, fără fițe auctoriale
4 ore scurte în care uitam de tine
şi nu mă mai aşteptam la nimic

e şase dimineața. E decembrie

nu avem unde să stăm.
faci duş io stau pe balconul hotelului
unde locuim temporar
peste mănăştur răsare soarele
şi totul se duce dracului.
când am fost în bucureşti
ne-am oprit lângă gara de nord
în subway, la boschetari, ne-am privit în ochi
ăstea erau momentele noastre de tandrețe.
Am dansat pe o stradă,
în cluj, bad-kissingen sau suceava
am intrat în tine şi a fost mişto.
pe mine lichidele tale,
pe tine lichidele mele
ca fața de masă plină de maioneza
şaormei cu de toate. Foame potolită,
sex cu patul desfăcut, sos pe cearşafuri
bere. când ne certam
scriam până târziu şi după ce adormeai
ascuțeam toate cuțitele din casă.
aveam nevoie de tine,
dispreţul tău mi se topea în vene,
prima linguriță de heroină după sevraj.
la trei dimineața machiajul cădea cu piele cu tot,
sexul chinuit şi oboseala de după
erau singura mea siguranță
Acum nu fac decât să tremur,
e fum deasupra blocurilor,
ieşi de la duş direct pe balcon,
n-avem nevoie de nimic,
suntem două guri cariate care se muşcă
se completează.

mi se face foame după sex

mă duc la şaormerie. Îmi trag geaca peste pijamele,
blugii cu briceagul într-un buzunar, banii în celălalt.
Mi-e frig
sunt obosit
la şaormerie e coadă
3 arabi în geci de fâş râd tare
aşteaptă şaormele
hărțuiesc o tipă de la masă, îi pun mâna pe cur
io bag mâna-n buzunar şi strâng briceagul în pumn
Îi desfac lama cu unghia şi-mi trec
buricele degetelor peste oțelul elvețian

sper să se-ntâmple ceva nasol
ca să scap de oboseală
ca să am un pretext
scriu pentru tine

pentru anorexie şi ca să te scot din căcat
lovesc tastatura pentru ibuprofen şi anticoncepţionale
încercând să-ţi arăt că nu-s un ratat,
că merit ţigările pe care mi le dai şi să facem sex

ai plâns azi dar nu din cauza mea
e un început şi ăsta dar începutu e naşpa

de fiecare dată când ieşim din casă ţinându-ne de mână
mă gândesc la cum am început să bem între blocuri,
cum ţi-am băgat mâna-n chiloţi
la 3 noaptea ai venit cu sutienul desfăcut la mine acasă
te-am învelit şi te-am privit dormind
cum fac şi acum, e plăcerea mea vinovată
când dormi n-ai cum să mă înşeli,
n-o iei razna şi dacă visezi frumos
tremuri ciudat şi aproape pare că eşti fericită.

când mă trezesc şi privirea ta mă loveşte

cu genunchii-n piept şi visez că te fut
într-o tranşee mică săpa

Dumitru VLAD



Dumitru Vlad – Atunci când nu e răpit de varii subterfugii tehnologice scrie, deseori haotic, alteori liniştit şi concentrat. Mai tot timpul împărţit între ecrane şi pagini. Pasionat de forme experimentale de naraţiune, cât şi de forme media diverse, preferă să le asimileze şi să le invite la dialog atunci când e posibil.

Distorsionat

O valvă crapă, lumea se învârte în gol cu ea
plouă cu spaima atriilor sticloase; sosii în reluare
după 50 de repetări, şocul dispare
altundeva mai mulţi călători identici
îşi contestă reciproc sigiliile de autenticitate
după 100 de repetări nu mai rămân nici cioburi
fotografiaţii nu îşi mai găsesc locul,
se fâstâcesc în rame, aşteaptă blitz-ul
după 150, se văd încă oasele
de sus, punctele îşi fugăresc umbrele
un tahion stă pe bordură, nu încă.
un alt punct îşi înalţă încet suflul spre tavan
după 200, ţipetele şi
pe ici, pe colo introspecţii:

Nici cifrele nu mai ştiu de ele
Un 9 îşi îndreaptă spatele îngenunchind
În rugăciune 2.
Un 5 îşi dă jos nedumerit pălăria
orbind chelios panoramic

cum îi puşcă un cheag,
când i-a sunat ceasul,
care a întârziat la servici,
unde o valvă a produs daune irecuperabile.

Vocalize

Printre pietre şi muşchi, falduri gălbui joacă prin aer,
susurul izvorului cheamă diverşi tanuki,
în robe, printre zmei, cu pălării, şi dragoni cu colţii abia ieşiţi.

30 de broscoi, dichisiţi,
caută pepite prin mâlul tot mai negru,
Niciunul nu scapă cu basma curată.

Stânci tremură uşor, surate mai mici, pietricele îşi pierd din strânsoare,
Mai multe animăluţe îşi zburlesc hainele.
Poate cineva face vocalize thu'um sau poate stâlpi de beton cad.

Înfipţi prin alcov cu tentacule aproape hentai,
Înrădacinaţi prin crevase sau locuinţe pietroase, aşa
Aruncaţi de coloşi de alamă cu ochii închişi.

Voxel
(19)

Ai zice că sunt antrenat
de la toate deconstrucţiile infantile
călit de colţuri lego
de un ascuţis mândria
cuţitarului prim.

Îmi măsor ambiţiile
metri cubi generaţi
progresiv între coitus involuntar
corporativ şi prea rare idile
parnasiene
până când mă prind
singur de gleznă.

Plămâni joacă zaruri
cu zeci de mici cuburi
pe trahee în sus
zornăit de plastic
mignon al unui izvor
paşnic roşu susur.
Full-body swing

Mă găsesc în zori cu amprente de etnii
şi scări de ecosisteme pe nivele
emit rafale de polen şi sucul celor cu toţii de sus
pornesc locul lui V.G.
unde străjeri cu fes aruncă cu efect polar
opus pe locatari subit.
Dacă mijesc ochii, zăresc pe expir lumina
printre jaluzelele branhii.

Zumzetul unui neon alb-verzui
imită mantre auzite pe jumătate
Animalul meu de companie, de pe umăr
cu aripi albino-electrod în rătăciri
clipeşte.

Şi tot mai multe reverbaţii magnetice de
indice 32 cheamă spre excursii nocturne.
unde plictisit, un pitic la costum
bate pasul 1,2,3
pe loc.

PROZĂ

Robert CINCU



Robert Cincu – Născut la 12 Iunie 1987 în Tg-Jiu. Actualmente, doctorand al Facultăţii de Litere U.B.B. Cluj. Cronică literară, cronică de teatru, proză, poezie publicate în mai multe reviste (sau portaluri online) de profil.

Gaura cheii

Pentru Domnul Floro

Uşa se deschise brusc de la vânt, trântindu-se de perete. Soarele care bătea puternic nu mă lăsa să văd nimic. Părea că afară nu e decât o lumină albă care a înghiţit totul. Auzeam, însă, în depărtare, cum curgea râul şi ştiam că totul e real, că pe acolo colindam odată printre gunoaie şi că acum mă simt cel mai bine.

*

„Shine your light on the world”; melodia repeta obsesiv versurile astea şi ajunsesem să le ascult. Nu suna rău. De fiecare dată când mergeam pe la Marin el îmi punea o melodie, şi fiecare era la rându’ ei „cea mai tare pe care am auzit-o vreodată”. De fapt, nu era niciodată aşa, dar nu erau rele. Marin era mic de statură, destul de inteligent, dar se comporta ca şi cum toţi ar trăi într-o mare naivitate şi numai el şi-ar da seama de felul în care stau lucrurile cu adevărat: contrazicea pe toată lumea, de multe ori cu răutate, şi aşa ajunsese să fie catalogat drept nesimţit.

N-am înţeles de ce mai era prieten şi cu mine. Sau poate îi convenea faptul că eu prea rar pretindeam că ştiu ceva despre univers, cu alte cuvinte nu-i dădeam prea multe ocazii să mă contrazică. I-am zis că şi melodia asta e, ca şi celelalte, cea mai tare. Cred că a resimţit ironia din vocea mea, căci a urmat o lungă explicaţie despre univers care poate fi modificat doar de lumina proprie a fiecărui individ, sau ceva de genu’. Stăteam şi ascultam şi deodată văd că lui Marin începe să-i curgă sânge din nas.

Frate cred că îţi curge sânge din nas, eşti bine?

Dă-l în morţii mă-sii! Tu eşti atent la sânge sau la ce-ţi zic eu aici? Aş fi vrut să plec, să-i spun că nu dau doi bani pe ce zice şi că arăta caraghios în demonstraţia sa cu şiroaiele de sânge pe faţă, dar ştiam că poate o să-l supere şi mai tare.

Te-ascult, am înţeles până acu’; suntem captivi cu trupul, dar avem o scăpare, şi că răspunsul e în melodia asta. Zi mai departe. Acum îi curgea sânge din ambele nări şi-i ajunsese pe buze. Cred că se încăpăţânase să nu se şteargă. Deodată se deschise uşa şi intră Gore care-şi căuta scrumiera. Când îl văzu pe Marin cu faţa plină de sânge începu să râdă tare:

Ce mă-ta ai păţit bă? Te-a bătut ăsta? zise el arătând către mine.

A început să-i curgă din senin, îmi povestea ceva, am încercat eu să-l lămuresc pe Gore.

Du-te bă în pula mea la baie şi spală-te că dacă te vede mă-ta aşa zice că mori pe aici. Vezi să nu pătezi covoru’ boule. Marin închise boxele din care răsuna pentru a 3-a oară aceeaşi melodie despre lumina fiecăruia dintre noi şi plecă cu mâinile la nas să se spele. Gore luă scrumiera şi se aşeză în faţa mea. Începu să fumeze.

Marin nu semăna deloc cu taică-su. Gore era un om înalt şi gras, genul căruia par să-i placă mult micii cu bere, care scuipă mândru după ce face un zgomot scârbos din gât şi care ţine ascuns faptul că fiul lui nu ştie să joace fotbal şi are toate şansele să ajungă gay (deşi probabil Gore s-ar exprima ceva mai plastic zicând poponar sau bulangiu).

Gore mă privi cu un zâmbet care părea dezamăgit:

De ce nu-l iei mă pe ăsta odată, să mergeţi şi voi la femei. Bă eu nu suport când îl văd pe bou’ ăsta cum stă şi se cacă pe el toată ziua, pe internetu’ mă-sii. Mergeţi mă la femei, ce pula mea. Dacă merg eu la vârsta mea, voi ce pula mea aveţi de nu mergeţi? Nu ştiam exact ce să-i răspund.

Eu i-am mai zis să vină cu mine, dar nu prea vrea. Poate o să-i vină chefu’ dacă se duce la facultate. Am

înțeles că ar vrea să meargă la Bucureşti… Gore mă întrerupse:

La Bucureşti!? Pai bou' ăsta nici aici nu se descurcă mă. Aici unde eu îl țin, el zici că e handicapat. Ce mă-sa să facă la Bucureşti? Marin intră în cameră spălat pe față şi-mi zise să plecăm.

După ce am ieşit Gore a început să dispară încet încet.

*

Sute de tone de draci se vărsaseră în sufrageria lui Doic dintr-o greşeală ambiguă a iadului. Sa nu uităm că un singur drac, deşi foarte mic, poate cântări enorm, materia din care sunt ei făcuți nefiind încă inventariată de vreun tabel. Erau de toate culorile: grena, mov, maro şi chiar 2-3 draci albi. Niciunul nu depăşea spațiul sufrageriei; stăteau cuminți, înghesuiți şi clipeau sec. Din când în când unii draci îşi aruncau priviri întrebătoare: era clar că nu ştiau ce să facă, că nu mai ieşiseră altă dată din iad. Doic mânca liniştit în bucătărie. Era târziu, dar nu aprinsese lumina ca să facă economie. Nici măcar nu se schimbase din hainele de muncă, iar pantofii şi ciorapii îi aruncase în hol. De afară nu se mai auzea niciun zgomot, decât rar un greier care cânta prin grădina din fața blocului.

Doic termină de mâncat şi începu să spele vasele. Undeva în adâncurile iadului un drac încerca disperat să-şi aducă prietenii înapoi din sufrageria aglomerată şi numaidecât începu să creeze vortexul Iad – Sufrageria lui Doic. Vortexul era destul de strâmt, însă câte un drac putea să încapă destul de lejer. Cei de la suprafață s-au înțeles repede în ce ordine să intre şi în câteva ore sufrageria era ca înainte – nu mai rămăseseră decât 2-3 fire de păr de la vreun drac mai bătrân care chelea. Doic adormise demult la el în cameră şi nici nu trecuse prin sufragerie.

A doua zi se trezi la 8 dimineața să meargă iar la muncă. Intră în sufragerie să îşi caute un pulover într-un dulap cu haine mai groase. Dracii lăsaseră locul intact, iar Doic bine înfofolit plecă la muncă. Astăzi era o zi grea: un aparat de foraj se stricase şi mai multe piese trebuiau schimbate. De cum îşi luă salopeta pe el, se duse spre aparat. Acolo îl aştepta şeful lui.

Bă dobitocule ce-ai făcut ieri cu electromotorul de la sistemul de filtrare?

Păi cum şefu? Se poate? L-am reparat; i-am pus nişte…

L-ai făcut praf. Bă e a patra oară când se întâmplă. Eu ți-am zis că dacă văd că vă bateți joc de munca voastră eu nu pot să vă țin aici de pomană. Bă mie îmi pare rău, dar s-a terminat. Uite aici banii pe luna asta, şi gata. Nu mai ai ce căuta aici.

Adică…

Am zis gata. Te rog eu frumos lasă salopeta şi mergi acasă. Aici nu mai ai ce căuta.

Doic îşi luă banii şi plecă spre vestiar. Era singur şi se aşeză pe un scaun, lângă dulapul unde îşi lăsase puloverul gros. Se schimbă încet. Înainte să plece din întreprindere începu să numere banii cu mâinile tremurând. Era aproape un salariu întreg, şi totuşi ultimul…

*

Gore e un idiot, îmi zise Marin după ce ieşirăm pe uşă. Ce ți-a mai povestit acu? Despre cât de şmecher e el cu țiganii lui de la muncă sau cum a agățat-o el pe maică-mea…

Mi-a zis să te duc la femei. A…şi că eşti un retardat care stă la calculator mereu, că nu te lasă să pleci la Bucureşti. D-astea.

Ce idiot e. Dar să ştii că am un plan. Nici n-am nevoie să mă lase el să plec la Bucureşti. Am vorbit aseară cu cineva care a zis că pot oricând să mă angajez la ceva firmă care face antivirusuri. şi o să-mi dea şi mega mulți bani. Aşa că zi-mi când pleci tu, că vin cu tine.

Păi…eu cred că aş fi plecat mâine. Dar…tu unde o să stai până când te angajezi, sau până îți găseşti o garsonieră…?

Stai liniştit, mă întrerupse Marin. Dacă nu mai ai loc la tine, pot să merg liniştit la un hotel câteva zile. În maxim o săptămână o sa primesc şi avansul, o să-mi caut între timp garsonieră. Totul e aranjat. La noapte îmi iau din casă doar banii pe care i-am strâns, sticku', că am pus pe el C.V.-ul şi nişte programe pericol făcute de mine. Îi dau gata pe fraieri acolo, mă piş şi pe Gore şi pe toată mândria lui de tată ratat. Îmi pare rău doar de maică-mea că o las singură cu muistu' ăsta. Da asta e. Mâine plecăm.

Bine. Şi cred că o săptămână pot să te țin lejer la mine.

A doua zi am intrat pe peronul gării la 5 dimineața. Soarele încă nu răsărise dar cerul prindea o culoare albastru-închisă. Mă uitam în jur şi speram să nu-l văd pe Marin, poate se răzgândise, poate îşi dăduse seama că nu e prea uşor să te angajezi, chiar şi într-un oraş mare ca Bucureştiul. Nu venise. Trenul ajungea pe peron în 5 minute şi era clar că Marin renunțase la plecarea lui în Bucureşti. M-am uitat la biletul meu: vagonul 5, locul 53. Încercam să-mi imaginez cum ar putea fi numerotate locurile în tren. Oare o să nimeresc la geam? Dacă sunt 8 locuri în fiecare compartiment, numerotate 1,3,5,7 pe o parte şi…trenul sosea în gară. Mi-am căutat compartimentul şi am văzut că era gol. Puteam să stau liniştit la geam. După ce mi-am pus bagajele pe suport şi m-am aşezat, trenul a început să se mişte încet. Când mi-am aruncat privirea încă odată spre peron am văzut printre oameni pe cineva alergând. Era mama lui Marin care făcea semne să oprească trenul şi cred că plângea. După câteva clipe din peron nu se mai vedea nimic şi eu încercam să înțeleg ce poate căuta femeia aia acolo. Mai ales că Marin nu apăruse.

*

Da, e frumos apartamentu' ce să zic. Da tot mi se pare că ceri cam mult, zise bărbatul cu un aer de superioritate.

Vă rog să mă înțelegeți, m-am interesat şi am văzut că în general prețurile sunt chiar mai mari pentru un apartament ca ăsta, zise Doic nedumerit. Eu credeam că sunt chiar prost că cer aşa de puțin, dar îmi trebuie banii, ştiți…

Ştiu mă nene. Ce să-i faci. Da mie nu-mi trebuie? Că uite abia mi-am luat şi eu nevastă. Vrem şi noi să stăm ca oamenii. Poate facem şi noi un copil. Ne trebuie nişte condiții, nişte bani, ştii cum e.

Vă înțeleg. Vă las să vă mai gândiți. Uitați-vă şi la celelalte camere. La bucătărie. Totul e îngrijit.

Cuplul se plimba liniştit în casa lui Doic şi intrară în dormitor.

Bă asta e mare prost. Ţi-am zis fată că luăm ieftin apartamentu'. Şi e mişto de tot.

Păi hai să-i spunem că-l luăm, zise femeia. şi-aşa pare necăjit. Ce rost mai are să ne prefacem că nu ne place.

Dă-l bă în pula mea. Lasă-l să mai lase din preţ. Că ăsta e prost. Să vezi de nu-l iau mai ieftin.

Cei doi se întoarseră la Doic să-i ceară să mai lase din preţ şi Doic nu mai avea puterea să-i refuze. Rămăsese fără casă, dar cu bani care să-i ajungă să-şi ia de mâncare până se va pune pe picioare. Avea şi un plan la care se gândise mult. Banii îi va ţine într-o geantă. În fiecare zi va lua mâncare doar pentru ziua aia, cât mai ieftină de la un magazin la marginea oraşului. El o să doarmă pe un câmp dincolo de periferie. Odată la 3 zile va veni în oraş să caute de muncă. Va avea un rând de haine numai pentru oraş, curate...

*

Mă întinsesem cu picioarele pe scaunul gol din faţa mea şi mă gândeam la scena ciudată din gară. Poate că Marin încercase să plece şi-l oprise Gore. Dar atunci de ce ar mai fi venit maică-sa în gară? Poate mă căuta pe mine. Poate Gore îşi omorâse fiul şi femeia nu mai putea apela la nimeni decât la mine. De fapt, nimic nu prea făcea sens. Oricum o să am destul timp să mă gândesc la asta la Bucureşti. Trebuie să-l sun şi pe Marin, când o să am semnal. În prima staţie. Poate că o să vină cu trenul de mâine. Sau poate că nu o să mai vină deloc. Deodată uşa compartimentului se deschise şi intră Marin, fără bagaje, zâmbind, cu mâinile în buzunare.

Ia şi tu picioarele. Şi eu vreau să stau la geam, îmi zise el.

Credeam că…

Ştiu ce credeai, că n-o să mai vin. Ei bine, uite-mă. Ţi-am zis că vin. Am şi bani; şi scoase din buzunar un teanc mare de bancnote. Am sticku' la mine. Am pus pe el tot ce-mi trebuie, sunt aranjat. Zici că pot să stau la tine nu?

I-am zis că poate sta. La urma urmei, niciunul dintre colegii mei de apartament nu era în Bucureşti. Rebu plecase să muncească la o firmă din provincie ca mecanic şi lăsase Bucureştiul pentru o vreme. Încă mai plătea chirie pentru că era sigur că o să-şi dea demisia cât de curând. Nu-i plăceau oamenii cu care lucra, deşi era plătit extrem de bine. Iar Ann nu dormea niciodată acasă, preferând de fiecare dată să doarmă la prietenul ei, care nu era niciodată acelaşi. Ann nu era o fată rea, doar că nu credea în relaţiile care nu sunt perfecte. Orice semn de inutilitate, plictis, gelozie etc. o făcea să fugă la un alt bărbat care la prima vedere promitea perfecţiunea.

Părinţii Annei divorţaseră când ea era mică şi cred că fusese pentru ea cea mai grea perioadă. Unii ziceau că se vede şi în operele ei (era studentă la Arte şi picta). Era destul de talentată pentru o hipioată care la prima vedere nu se deosebeşte cu nimic de celelalte. Sigur asta numai la o privire superficială care arată hainele cu prea multe culori şi sandalele purtate pe condiţii care depăşeau puterile lor. Ann avusese o expoziţie la Galerie şi părea să promită extrem de mult. Desigur nici eu şi nici Rebu, prezenţi la expoziţie, nu credeam cu adevărat în talentul ei. Poate că cel mai mult ne-a convins un om bătrân prezent şi el acolo. Era un celebru critic de artă. Într-adevăr omul nu era genul care să descalifice din start orice operă de artă şi, din câte am auzit, încuraja, în general, toate tinerele talente cu speranţa că într-o bună zi toate aceste tinere generaţii îi vor fi recunoscătoare. La picturile lui Ann criticul s-a arătat însă ceva mai interesat. A început să vorbească cu un alt om care stătea lângă el. Eu şi Rebu auzeam discuţia şi în curând toţi oamenii din Galerie s-au apropiat de criticul bătrân să-i audă cuvintele, ca la un discurs de deschidere. Bătrânul părea de data asta să afirme extrem de categoric faptul că picturile Annei nu arată obiecte descompuse sau bucăţi de piese dispuse aleatoriu, amestecul de culori nu este eterogen, ci picturile Annei surprind esenţa rupturii ca fenomen în sine. Cuvintele oricât de pompoase ar fi fost ele au reuşit să impresioneze nu numai auditoriul avizat, dar chiar şi pe mine şi Rebu. Poate că Ann chiar avea talent, cine ştie? De aici, însă, mai toţi prietenii şi profesorii Annei au tras concluzia că ea trebuie să fie marcată de divorţul părinţilor ei, că aceasta e ruptura existenţială pe care ea o resimte atât de des, că Ann caută perfecţiunea părţii şi nu a întregului, ea fiind fata care se despărţise de o infinitate de bărbaţi.

Ştii, mi s-a părut că am văzut-o pe maică-ta în gară. Nu sunt sigur, dar… Marin mă întrerupse imediat:

Ştiu. De aia nu am venit la tine pe peron. Ştiam că o să apară şi ea. Vezi tu, când am ajuns acasă Gore nu era. Maică-mea era încă trează şi eu am crezut că îl aşteaptă pe idiot să vină de la băut sau ceva. Nici nu i-am zis nimic. M-am dus, am luat banii, sticku, şi doar înainte să plec am intrat să vorbesc cu ea. Era în bucătărie. Da' am văzut că plângea. Crede-mă că nici nu ştiam ce să fac, io mă gândeam că poate a bătut-o căcatu' ala de om, mă şi gândeam să mă duc să-l caut înainte să plec, să-i fut un pumn în muie şi să-l las acolo mort. Dar să fim serioşi, nu cred că eram în stare. Oricum, înainte să-i zic ceva, m-a lămurit ea. „A dispărut tac-tu. Eu cred că l-au omorât. Uite şi tu că are pantofii aici, toate hainele sunt în casă. Poate o fi mers să ducă gunoiul, că nici nu ştiu unde ar putea fi" şi nu mai ştiu ce a mai zis. Îţi dai seama că probabil bou' era la băut. De parcă trebuie să se îmbrace frumos ca să meargă să se îmbete ca porcu'. Atunci i-am zis direct: „Bă mamă, io vă las, plec la Bucureşti. O să-ţi trimit ţie nişte bani cam peste o lună cred, că am o slujbă acolo. Îmi pare rău că plec aşa", mă rog, şi îi tot povesteam eu că o să fie bine, să stea liniştită, şi ea, ea începe să plângă mai tare. Că cică o părăsesc şi eu şi Gore, că o lăsăm singură, că s-o ajut să-l caute pe idiot. Ce puteam să-i mai zic. I-am zis că ăla oricum se întoarce el, am încercat s-o pup, ea se ţinea de mine să nu plec şi am fugit. Când am ajuns la colţ, am văzut că ieşise şi ea din scară şi eram sigur că ori merge să-l caute pe Gore, ori vine după mine. Acuma, judecând după scena pe care ai văzut-o şi tu în gară măcar am consolarea că ţine mai mult la mine decât la Gore, din moment ce a venit în gară şi nu s-a dus prin bodegi după ăla.

Eram uşor amuzat de povestea lui dar nu puteam să nu îmi ascund şi unele nelămuriri:

Păi şi ţie nu ţi-e frică, lăsând la o parte cruzimea plecării tale, că Gore poate chiar o fi dispărut?

Unde să dispară mă ăla?îmi zise Marin plictisit.

Tot drumul până la Bucureşti, singuri în compartiment, eu şi Marin n-am mai prea vorbit. Mă uitam din când în când la el şi părea că se gândeşte la lucruri mari. De fapt, el mereu părea că se gândeşte la ceva.

*

Într-o vară în grădina domnului Fufu Monroe se instalase o mare familie de iepuri. Erau cel puțin 40 de iepuri şi iepuroaice, mai mari sau mici, albi, maro, gri, cu urechi ascuțite sau pleoştite. Domnul Fufu Monroe recent căzuse dintr-un dud şi reuşise să-şi rupă o mână şi ambele picioare aşa că multă vreme nu s-a putut mişca, iar infirmiera sa, o tânără extrem de frumoasă şi bine plătită, se îngrijea de el. De grădină, însă, nu se mai ocupa nimeni şi familia de iepuri ronțăia toată ziua zarzavaturile şi legumele atât de frumos crescute.

După câteva săptămâni familia de iepuri terminase toată mâncarea din grădină, aşa că au început să țopăie către alte grădini, dar undeva în spate, între crengile unui copac căzut la pământ un iepure rămăsese prins. Nu-şi mai putea mişca piciorul şi era foarte speriat că ceilalți iepuri deja se îndepărtaseră. Nu vroia să rămână singur, aşa ca a tras cât a putut de tare de picior până l-a rupt. Acum şchiopăta şi se uita speriat când la familia de iepuri care ajunsese foarte departe, când la piciorul său care sângera neputincios.

*

Se pare că mă înşelasem. Când am ajuns cu Marin am observat că uşa era descuiată. Ann era acasă.

Salut. Sunt Ann. Ce mai faceți, a zis ea cu o naturalețe specifică, ca şi cum Marin stătuse cu noi în casă dintotdeauna.

Bună, i-a răspuns rece Marin.

*

…o mare lehamite față de tot ce omul tinde greşit să iubească. Ca şi cum am fi cu toții sortiți să ne distrugem mai mult cu fiecare decizie pe care o luăm. Gânduri răsfirate îi treceau prin cap în timp ce cursul apei îi fura privirea. Pe un mal colorat de gunoaie care mărginea apa murdară, Doic aprindea un foc mic. Se însera, iar soarele portocaliu semăna tot mai mult cu focul. Un miros puternic de gunoi ars şi de plastic topit se ridica în fumul dens şi Doic începuse să privească mirat acest râu negru care curgea în sus.

Nu mai fusese de ani de zile la oraş, dar mereu gunoaiele din jur îi aduseseră esența urbei. Se gândea odată că dacă ar strânge tot gunoiul din jurul lacului, şi apoi de pe maluri la râu sau de pe poteci o să-şi construiască un întreg oraş numai al lui. La fel ca cel adevărat. Ar putea construi din gunoaie tot oraşul, cu întreprinderea, pe care ar face-o din cutii de aluminiu, şi poate chiar casa lui. Şi ar putea chiar…dar o tuse seacă îi întrerupse gândurile. Focul pâlpâia leneş la fiecare tuse care îl lovea şi Doic începea să se piardă tot mai mult printre gunoaie.

*

Era clar că nu prevăzusem evoluția financiară atât de rapidă a lui Marin. În câteva zile se angajase şi luase deja avansul. Avea bani şi începuse să petreacă serile cu Ann pe canapea, se uitau la filme ciudate. Cred că lui Ann chiar îi plăcea să fie mereu contrazisă, şi din acest punct de vedere Marin n-o ierta.

Mi se pare că tu pictezi aşa de dragul artei. Parcă nu ai nimic de spus. Degeaba îmi zici tu că trebuie să ai vocație pentru asta, că tu nu prea ai. Nu ştiu, mi se pare fals tot ce încerci tu să faci pe aici.

Ann părea un pic supărată că lui Marin nu-i plăceau picturile ei dar imediat îşi revenea.

Cred că eşti nebun. Uite asta e preferata mea, şi-i arată un tablou cu multe culori care se îmbrățişează eterogen.

Ce e pata aia ciudată în stânga jos? Ce crezi tu că ar putea reprezenta asta? O întrebă Marin uitându-se atent la tablou.

Păi tocmai asta e frumos. Cred că poate fi orice. Poate fi un iepure dacă vrei…

Dacă vreau? şi dacă eu sunt un prost care nu poate înțelege arta şi nu vreau nimic? Atunci nu am voie să mă bucur de opera ta? Eu cred că şi ultimului cretin îi poate plăcea o pictură bună, la tine nu cred că ar sta să atribuie sensuri…

Ba ar sta. Ar sta şi bine ar face. Aici poate fi o întreagă poveste dacă vrei. Uite pata asta albă şi singură aici poate fi un iepure care a venit cu familia lui într-o grădină să mănânce. Uite vezi aici ar fi familia lui de iepuri, petele astea albe şi maro.

Şi de ce l-au lăsat singur în colț?

Pentru că au plecat în altă grădină şi au uitat complet de el, şi el şi-a rupt piciorul într-o creangă şi nu mai poate merge…

E o prostie.

Ba tu eşti o prostie. Să ştii că multă lume apreciază picturile mele. O să-ți arăt la următorul vernisaj.

Marin o sărută şi-i spuse arogant: ştiu.

*

Undeva într-o sufragerie îndepărtată, o sufragerie pe care o cumpărase Gore pe vremea când era tânăr de la un fost muncitor lovit de soartă, vortexul din iad rămăsese deschis. Se mărea şi începuse să tragă în el totul. Mama lui Marin se dusese demult, când încerca să țină de o măsuță trasă brusc înspre iad. Se dusese şi blocul cu toate autoritățile care erau de față şi inspectau zona. Deja în iad se făcuse un depozit separat pentru toate lucrurile acestei lumi care ajunseseră acolo din greşeală. Unii înțelepți care fuseseră traşi în vortex spuneau că depozitul era de fapt un purgatoriu, că pe pământ sigur nimeni nu se mai întoarce. Fiecare ar urma să fie judecat şi apoi trimis unde-i era locul. Câțiva oameni începuseră să se roage. Nu mai făcuseră asta niciodată în viața lor şi în iad şi-au dat seama că măcar unul dintre zeii despre care au mai auzit s-ar putea să îi asculte. Erau în depozit şi preoți care țineau slujbe frumoase, erau animale şi plante care prinseseră rădăcini în pământul fierbinte şi tare.

Eu m-am dus să iau calul din spatele casei, înainte să înceapă ploaia. Când am dat colțul şi am intrat în curtea din spate totul era gol. Un câmp mare şi alb se întindea ca un ghețar de la poli. Copacii, pământul arat, zarzavaturile, cotețul porcilor cu tot cu porci, calul şi lumea dispăruseră. Stăteam nemişcat şi priveam în depărtarea albului căutând parcă semne, urmele unei lumi pe care o ştiam atât de bine şi care acum nu mai era. Orizontul se îngusta pe măsură

ce încercam să-l cuprind cu privirea. M-am speriat când m-am văzut înconjurat de alb, şi, de frică să nu fiu şi eu înghiţit, am urlat.

Obrazul mă ustura îngrozitor. Mă uitam la Ann cum mă scutura şi-mi dădea palme. I-am zis să mă lase în pace. „iar ai visat urât”. De la o vreme Ann şi Marin nu mai puteau să doarmă din cauza coşmarurilor mele. Ţipam mult, mă mişcam şi doboram lucrurile de pe noptieră.

*

M-am săturat de tot. În jurul meu artiste ieftine ca Ann ajungeau celebre, cretinii ca Marin realizau într-o săptămână mai mult decât am realizat eu de când stau în Bucureşti şi toată lumea asta nenorocită începe să semene cu un casting pentru telenovele.

A doua zi am plecat înapoi acasă. Nu mai puteam să stau în propria mea casă la Bucureşti pentru că ajunsesem o povară pentru cei doi. Mă gândeam că în câteva zile o să mă sune să mă cheme înapoi sau măcar să-mi ceară banii pe chirie. Eram convins că după câteva zile o să ies din starea asta ciudată de cruntă lehamite care m-a cuprins brusc. Părinţii îmi spuneau să mă întorc să nu pierd cursurile, deşi aveam uneori senzaţia că se bucură că m-am întors.

După o lună deja părinţii mei insistau să mă întorc. Să merg la cursuri, să mă duc să-mi plătesc chiria şi să mă pregătesc pentru examene. De la Marin şi Ann încă nu primisem nici un semn. Mi-am făcut bagajul. Mama m-a ajutat şi am văzut-o când a strecurat două bancnote într-una din cărţi. Era convinsă că surpriza găsirii banilor în carte e mult mai mare decât valoarea în sine a lor şi de aia nu mi-i dădea pe loc. Am zâmbit, m-am prefăcut că nu văd şi mi-am luat la revedere de la amândoi cu promisiunea că o să fac tot posibilul să fie cât mai bine.

În drum spre gară am aruncat bagajul la gunoi.

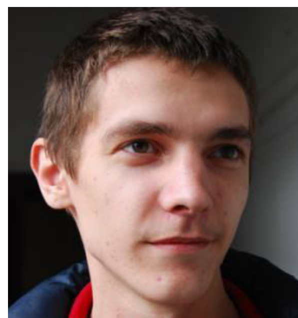
*

Mă plimbam printre potecile de gunoaie de parcă aş fi căutat ceva. Stăteam aici de multă vreme şi ajunsesem să cunosc toate malurile astea murdare. Ţin minte că demult, înainte să plec acasă, înainte să renunţ la facultate, la familie şi la tot, i-am zis lui Ann în glumă „mie îmi place să privesc universul prin gaura cheii, îl cuprind cu mintea mai bine aşa”. Aici între gunoaie am fost repede absorbit şi am dispărut.

Mergeam de-a lungul râului murdar şi vedeam că gunoaiele din jurul meu sunt din ce în ce mai vechi. Pe aici se aruncaseră cărţi mari cu coperte roşii, cuburi ruginite de fier, pânze groase şi murdare, dar nimic nu semăna cu gunoiul obişnuit. Am mers o vreme uitându-mă la cer. Era toamnă şi vântul începuse să bată, lumina parcă era mai întunecată de la nori, iar eu mă îndreptam convins înainte ca şi cum aş avea o ţintă fixă între munţii tot mai mari de gunoaie.

Nu mai ţin minte ce am simţit când am ajuns prima dată în faţa oraşului de gunoaie. O cetate a gunoiului şi a uitării, pustie. Clădiri imense şi statui, mari pieţe cu bănci care priveau spre râu, străzi întinse şi trotuare, toate făcute din gunoi. Am intrat într-o casă mică de lângă mausoleu. Patul era lângă fereastra deschisă. M-am aşezat numai pentru o clipă, cât să simt că lumea se odihneşte odată cu mine.

Adrian HAIDU



Adrian Haidu – Absolvent facultate Litere, Bucureşti. Lucrat prin diverse locuri (Mediafax, Ubisoft, Pro TV, Propaganda). Scris online (defunctul batranulsafo.com, proiectul biografii postume – bucharestian.wordpress.com, platforma Lapunkt.ro, defunctul AudVoci.ro, povestire în Dilema online, etc.) şi făcut filmuleţe funny pe youtube. Tag-line: Profesorii râdeau de mine când le spuneam că vreau să trăiesc din scris. Iată, au trecut 8 ani de atunci şi pot să spun că acum eu sunt cel care râde de mine.

Capitolul I. Andrei

1. Mic-dejunul campionilor

Abia trezit din somn, Andrei se ridică, îi desface picioarele prietenei sale, se cuibăreşte acolo şi întreabă, cu vocea răguşită:

– Şi, ce-avem la micul dejun?

Livia mijeşte ochii, tot corpul îi freamătă puţin şi i se ridică părul de pe ceafă atunci când răspunde senin:

– La fel ca ieri.

Înainte să înceapă, Andrei îşi drege vocea şi adaugă, ridicând preţ de o secundă ochii la ea:

– Felul meu preferat.

În momentul în care buzele îi ating părţile intime, Livia oftează:

– Sănătate curată...

2. Vocea României

Împotriva voinţei mele, am început să îl cunosc din ce în ce mai bine pe Andrei. Îi ştiu deja toate tabieturile şi am impresia că nici gândurile nu sunt tocmai departe. N-aş vrea să ştiu nimic din toate astea dintr-un motiv destul de simplu, dar sunt zile în care mă trezesc gândindu-mă numai la el. Îl văd făcându-şi o cafea greţoasă, aşa cum ştie el să o facă, punând apă la fiert şi între timp două linguriţe pline de cafea în paharul transparent pe care l-a luat de la Mega Image, apoi o linguriţă de zahăr. În borcanul cu zahăr rămân nişte pete negre minuscule de la cafea şi atunci îşi aminteşte că odată găsise o metodă pentru a rezolva asta, obişnuia să pună mai întâi zahăr şi apoi cafea, dar asta nu făcea decât să transpună problema: pete albe minuscule rămâneau în borcanul de cafea. Dacă ar fi fost puţin mai deştept, ar

fi spălat lingurița sau ar fi folosit două lingurițe diferite.

Fumează o țigară, iar când apa fierbe o toarnă în cană, amestecă în cafea și se duce la laptop. Uneori face duș dimineața, deși de regulă preferă să facă înainte de culcare. Sub duș îi place să cânte melodii pop românești din anii ‘90, îngroșându-și vocea și alterând linia melodică, ca și cum ar cânta operete. Când nu îl mai auzi cântând înseamnă că a început să se masturbeze.

3. Darwinism vs. Creationism

După ce termină, Andrei se șterge la gură și îi ridică chiloții și pijamalele înapoi Liviei. Observând ruptura pijamalelor și demonstrând încă o dată că, dacă nu ești prea răsărit la minte, uneori e mai bine să nu spui primul lucru care-ți trece prin cap, Andrei remarcă sec:

– Ai o gaură în fund.

Livia își dă imperceptibil ochii peste cap și îi răspunde, pregătindu-se să adoarmă la loc:

– Toată lumea are.

Lui Andrei i-ar mai trebui câteva mii de ani ca să evolueze într-o ființă capabilă să înțeleagă ceva:

– Ai pantalonii rupți în fund.

4. Ruleta rusească

După ce iese de la duș îi place să stea cu orele numai în prosop. Gândul că Livia îl vede aproape gol îi place la nebunie. Nici n-ar avea de ce să fie altfel, din moment ce arată atât de bine. E înalt numai cât trebuie, bine făcut în ciuda începutului de burtă, un chip rotund și blând, blajin, de câine de rasă bine crescut. Arată în general ca genul de om pe care nu te-ai mira să-l vezi pe chatroulette în pula goală. Livia nu știe ce este chatroulette.

5. Rigor mortis

Adoarme la loc și sforăie. Pe Livia o deranjează zgomotul, îi îndepărtează brațele cu grijă și, la fel cum ar face orice altă ființă rațională, pleacă de lângă el. Se spală pe dinții puternici și galbeni, își cercetează cu uimire chipul în oglindă și se întoarce în cameră. Andrei a rămas la fel, încremenit în timp de vreo zece ani, de când a terminat liceul, deși a mai făcut o facultate între timp. Doar penisul îi este erect.

6. O simplă stare de spirit

Sunt atât de trist, încât m-au sunat cei de la Dreptatea Socială. Vor să mă înscriu în partid.

7. Cerere de căsătorie și ofertă

– E bun ăsta? întreabă Andrei speriat, ținând în mână un gel de duș. Sunt în raionul de cosmetice al Mega Image-ului, el ține lista de cumpărături în mână, ea se uită la fondurile de ten, îi aruncă o privire și încuviințează tăcut din cap. Gelul de duș aterizează în coș, se aude clinchetul care cheamă încă un casier la casă, care trece grăbit pe lângă ei. Andrei se așază în genunchi în fața Liviei, ea se întoarce spre el cu tot corpul. Îi ia palmele în propriile palme și spune, după un moment dramatic de pauză, privind-o în ochi:

– Vrei să fii... să ne futem adică?

Autobaza. Livia se încruntă:

– E pe listă?

8. Pun ocru în mediocru

Nu am nimic împotriva lui Andrei. E cel mai mediocru om pe care-l cunosc. L-am văzut o singură dată, în Gara de Nord, deși el nu m-a văzut pe mine și oricum nu ar fi avut cum să mă recunoască. Aștepta un pachet de acasă. Am trecut pe lângă el ca o stafie, bântuindu-l discret, așa cum o tot fac în ultima vreme. Aș fi putut să-i distrug viața printr-un singur cuvânt, câteva cuvinte, o propoziție simplă ca la liceu, cu predicat, subiect și complement (sau *compliment*, cum ar spune el). Culoarea lui preferată e ocru. Niciunui bărbat nu-i place ocru.

9. Instrucțiuni pentru folosire greșită

– Păi citește instrucțiunile de pe ambalaj.

Pe masă sunt șase copănele de pui, condimentate și pregătite, lângă ele un amestec de legume în care predomină ciupercile, iar în fața lor stă Andrei, cu o pungă magică în mână, habar neavând ce să facă mai departe. Livia e la Galați așa că trebuie să se descurce singur, dar evident că a sunat-o pentru lămuriri și nu se va mulțumi cu nimic mai puțin. Simpla idee de a citi mai mult de trei cuvinte îl scoate din minți, efortul l-ar obosi cumplit, până la punctul în care i s-ar încrucișa ochii, o dâră subțire de salivă i s-ar prelungi pe marginea gurii și ar face o criză.

– Păi te-am sunat ca să-mi spui tu.

Livia oftează:

– Pune copănelele în pungă, închide-o ermetic cu plasticul ăla albastru, înțeapă punga cu o furculiță sau un cuțit, uniform, și bag-o la cuptor.

– OK, și după aia?

– După jumătate de oră o scoți, tai punga, lași copănelele acolo, eventual le întorci și le pui la loc. Mai verifici din când în când, fără să stingi focul.

– OK.

– Bine, acum închid.

Face o scurtă pauză și adaugă:

– Dacă vrei să-ți faci o cafea mă mai suni.

Andrei, imun la ironie:

– Bine, pa pa.

Închide telefonul și face exact cum i-a zis Livia. Stă și se uită câteva minute la punga din cuptor, îi place sfârâitul ăla și speră să iasă totul bine, așa cum iese când gătește ea. Dintr-o dată, realizând că are de așteptat jumătate de oră, cotrobăie prin bucătărie după o pungă. Realizează cu disperare că nu mai este niciuna, doar punga în care stau doi cartofi solitari, murdară de pământ, total nefolosibilă.

Exact în momentul în care renunță la orice speranță, gândindu-se că va trebui să intre la duș, privirea îi nimerește asupra celeilalte pungi magice. Înțelegând

că mâine va trebui să mănânce altceva, ia punga şi se aşază resemnat în faţa laptopului. Deschide un motor de căutare şi tastează un cuvânt care l-a făcut să râdă foarte mult atunci când l-a descoperit pentru prima oară: „cumpilation”. Dă click pe al treilea rezultat video şi închide sonorul. Peste câteva minute îşi va da drumul în punga magică.

10. Judecată de valoarea mea, valoarea mea

– Ce fel de filme îți plac? îl întreabă Livia.

Sunt amândoi pe balcon, cafelele aburinde pe o măsuță, fumează absenți, abia treziți din somn.

– De toate în afară de manele.

11. Frequently Unanswered Questions

Andrei are un blog în care pune tutoriale Java. La modul ideal ar vrea să câştige bani din asta, dar de fapt singurul motiv pentru care scrie regulat acolo e altul. Îi place să găsească o problemă, pe care o gândeşte la muncă iar când ajunge acasă o dezvoltă. Caută pe internet şi nu găseşte un răspuns convingător, îl scrie în română – nu pentru că ar fi puritan, pur şi simplu nu ştie destul de bine vreo altă limbă – şi postează. Urmează câteva ore de aşteptare, în care nu face nimic altceva decât să dea încontinuu refresh la pagina de statistici, numărând like-urile şi vizualizările. Nu se poate vorbi cu el în timpul ăsta.

Liviei îi place când îl vede programând, i se pare sexy. Dar există câteva întrebări pe care şi le pune întotdeauna, mai ales când se ajunge la a doua parte a procesului, când îl vede dând refresh după refresh, când îl vede cum se ridică într-un final de la birou şi e nemulțumit pentru că articolul nu a mers bine, nu a nimerit o problemă interesantă, nu a dat un răspuns căutat de prea multă lume. Tot restul zilei va rămâne bosumflat.

Alteori însă articolul zbârnâie, la nici câteva minute după postare contorul vizualizărilor o ia razna: mii de afişări, comentarii şi sute de like-uri. Când se întâmplă asta, dă refresh de mult mai puține ori; vizualizările cresc vertiginos şi atunci simte că decolează, la propriu, că articolul îl poartă pe aripi, deasupra oraşului, ca un avion privat. La un moment dat însă vizualizările nu mai cresc la fel de rapid, rămâne o creştere constantă dar îşi dă seama că momentul de glorie a luat sfârşit, curând totul se va opri şi va trebui să găsească o nouă problemă bună, un nou răspuns, lucru care-i va lua câteva luni.

Livia se întreabă de ce nu se poate detaşa de pagina cu statistici, odată terminat articolul, de ce nu se poate întoarce în pat alături de ea, de ce nu pot ieşi la cinema sau pe terasă, la o bere, de ce nu se pot uita la un serial, de ce e necesar acel feedback instant, refresh după refresh, vizualizările vor rămâne acolo pentru totdeauna, nu e ca şi cum le-ar lua cineva înapoi, de ce tot travaliul ăsta, la ce e bun şi de ce nu se poate vorbi cu el.

În rest, ideea tutorialelor îi place, ar fi singurul lucru altruist pe care-l face Andrei, dacă n-ar face-o pentru vizualizări şi like-uri, dacă răspunsul problemei Java nu s-ar întoarce de fapt tot la el, după lungul ocol prin mințile şi ochii altor câtorva mii de oameni. De cele mai multe ori, comentariile utilizatorilor sunt îndreptate spre gravele greşeli de gramatică din articol. Andrei le ignoră şi dă iar refresh.

12. Alegeri libere

Pe cea mai bună prietenă a Liviei o cheamă Alina. Prietenii lor sunt la baie, ele au rămas singure la masă şi flecăresc. Andrei se întoarce şi se postează lângă ea, de cealaltă parte se aşază Gabriel. Amândoi îşi sărută prietenele şi apoi reînnoadă discuția. Din una în alta se ajunge la un subiect delicat pentru Andrei, care eschivează cât poate de mult, în zadar totuşi:

– Cum ar fi să se priceapă şi Andrei la politică? spune Gabriel surescitat şi ia o gură de bere.

– Da, cum ar fi să putem vorbi cu toții despre alegeri? vine instant replica Alinei, şi la fel de rapid, simțind pericolul, Andrei:

– Cum ar fi să schimbăm subiectul?

13. Prietenul la nevoie se împrumută

Au plecat de la terasă şi acum merg pe Kiseleff, Gabriel vorbeşte despre o fostă colegă de facultate pe care a văzut-o recent într-o librărie, aparent se descurca bine. Livia îl pune la curent cu faptul că Victor, şi el fost coleg, este acum combinat cu ea şi lucrează la aceeaşi librărie, dar nu duce vorba mai departe pentru că toți ştiu că Victor îi datorează bani lui Gabriel, nu mulți, dar destui cât să nu vrei să aduci asta în discuție, mai ales că au trecut câțiva ani de atunci şi se ştie că n-o să-i mai vadă înapoi.

– Chiar, ce mai face Victor? întreabă cu inocență Andrei.

Se lasă un scurt moment de linişte, doar vântul adie pe bulevard, antrenând crengile copacilor într-un dans molcom. Livia şi Alina înghit în sec. Gabriel răspunde, uşor iritat:

– Nu ştiu, n-am mai vorbit cu el.

– Noi l-am văzut acum o săptămână, continuă neperturbat Andrei, nu s-a schimbat prea mult.

Un nou moment de linişte, Livia se pregăteşte să schimbe subiectul, dar nu vrea să o facă brusc, ar fi prea evident, în timp ce Alina îl strânge acum mai tare de mână pe Gabriel.

– E ciudat că s-a combinat cu Ştefania, remarcă sec Andrei.

– Da, răspunde Gabriel, fără chef.

Andrei îşi aprinde o țigară, trage cu poftă primul fum:

– Iar s-au scumpit țigările.

– Da! se agață Livia de noul subiect. Şi o să se scumpească din nou!

– Foarte bine, poate aşa ne lăsăm şi noi de fumat, adaugă Alina.

– Sau trecem pe tutun, spune Gabriel, că e mai ieftin.

– Nu, că e dificil, tre să cumperi foițe, filtre, să stai să rulezi...

– Da’ chiar, spune Andrei imediat: câți bani îți datora Victor?

14. Alfazetul

Uneori le nimereşte. Livia, Gabriel şi Alina au terminat Litere iar Andrei a făcut Politehnica. Acum vorbesc despre asta şi el nu suportă. Crede că face o glumă bună:

- Şi, aţi învăţat tot alfabetul?

Pe faţa Liviei apare o grimasă pentru că a mai auzit asta de zeci de ori, Gabriel şi Alina au auzit-o şi ei şi li s-a tăiat tot cheful. Se uită la Livia şi o drege:

- Da' e ceva dincolo de Z?

15. Zgomotul şi somnul

Alteori e chiar drăguţ. Livia abia s-a trezit şi s-a dus la bucătărie tip-til, tip-til, să-şi pregătească micul dejun şi cafeaua. Andrei a muncit toată noaptea, aşa că încearcă să nu facă prea mult zgomot, dar tot mai loveşte o tigaie de aragaz, mai scapă un pahar în chiuvetă, trânteşte borcanul cu zahăr. După fiecare boacănă scoate un imperceptibil *D'oh!*, interjecţie pe care a copiat-o de la Homer Simpson cu tot cu gestică. La un moment dat se aude Andrei tropăind prin cameră, apare buimac, chior de somn în bucătărie:

- Frate...

Şi o fixează pe Livia cu o privire pierdută. Ei îi e frică, e sigură că l-a deranjat cu zgomotele prea matinale, aşa că nu spune nimic.

- ... M-a trezit o ciocănitoare!

Exclamă asta ca şi cum ar fi ceva nemaipomenit, din partea ei nu vine niciun răspuns şi de altfel Andrei nici nu aşteaptă vreunul. Se duce la fereastră, se apleacă afară şi cercetează cu privirea copacul de lângă clădire. Se întoarce la Livia şi imită cu mâinile felul în care presupusa ciocănitoare ar fi bătut în copac, apoi imită şi sunetele:

- Ştii cum făcea? Aşa, ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta...

Succesiune rapidă de silabe care o conving în cele din urmă pe Livia, îi smulg un zâmbet şi acum se apleacă şi ea peste geam, se uită la copac convinsă că o să vadă acolo ciocănitoarea buclucaşă.

- Nu e, spune Andrei, dar fără nicio urmă de regret, şi se întoarce în pat ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Livia se uită zâmbind la copac până când dă în foc cafeaua.

16. Virtutea e o răbdare

Mai sunt trei zile până când vine Livia la Galaţi.

17. Teoria coincidenţei

Pune-o pe Livia într-o încăpere cu mai mulţi oameni şi o să vezi cum toată lumea se dă la ea. Până şi fetele îi apreciază prezenţa, chiar dacă se simt uşor ameninţate şi geloase. N-are cum să nu-ţi placă zâmbetul, tonul calm, felul ei deschis de a fi, gestica, mimica. Pare că ocupă toată camera aşa cum o jucătoare bună de tenis ar ocupa terenul. Nu arată bine decât în măsura în care este elegantă prin tot ceea ce face, o frumuseţe care, da, vine din interior dar iese cu totul la suprafaţă, astfel că nu puţini sunt cei care se lasă induşi în eroare, au impresia că ceea ce le place la ea este aspectul fizic, nu acest du-te-vino dintre cum se comportă şi cum se arată, prin care nu face altceva decât să-şi construiască încontinuu înfăţişarea, de parcă se machiază şi-şi dă cu fond de ten prin fiecare zâmbet, vorbă şi gest.

De ce, atunci, dintre toţi băieţii cu care ar fi putut să fie – practic, oricine – l-a ales tocmai pe Andrei? A fost o alegere pe care a gândit-o, a simţit-o sau nici măcar n-a conştientizat-o ca pe o alegere? A fost o alegere sau pur şi simplu n-o interesează lucrurile astea? În fond, are lucruri mai importante la care să se gândească, viaţa de cuplu ar putea fi doar o comoditate, sentimentul ăla de siguranţă şi continuitate, lucruri pe care într-adevăr Andrei i le dă din plin. Îi e prea frică să nu strice relaţia asta ca s-o înşele, şi oricum nu cred că ar avea vreun motiv s-o facă. Ar putea în cele din urmă să fie deci vorba despre loialitate. Dar, pentru numele lui Dumnezeu, cum poţi să stai cu un idiot?

Se uită la un documentar despre 11 septembrie pentru că el e genul de om care crede absolut orice, care dă click întotdeauna când vede un titlu în care anumite cuvinte sunt scrise cu litere mari, „Află ADEVĂRUL pe care Guvernul American nu vrea să-l ştie NIMENI".

De iubit ştiu că nu îl iubeşte, aşa că poate o fi doar o simplă coincidenţă. Stau împreună din acelaşi motiv pentru care anumite numere sunt extrase din urne la Loto, din acelaşi motiv pentru care unii câştigă iar alţii pierd. Dacă nu există nicio decizie calculată, plănuită în viaţa lor? E totul *alandala* (traducerea pe care Andrei o foloseşte pentru „random"). În locul lui Andrei ar putea fi oricine, aşa cum în locul oricui se află Andrei.

18. Fog of Love

În jocurile video de strategie nu poţi să vezi harta decât acolo unde există unităţile tale. De când am întâlnit-o pe Livia numai asta simt, că văd prin ochii ei absolut tot ce face, am acces la o parte din lume despre care înainte nici nu credeam că există şi nu ştiu cui să-i mulţumesc, cel mai firesc ar fi pur şi simplu ei pentru că mi-a acordat această ocazie de a o cunoaşte în trei ipostaze distincte necesare cunoaşterii: am cunoscut-o zâmbind, şi, Doamne, nu există nimic mai palpitant decât zâmbetul ei, te uiţi la el aşa cum te-ai uita la lemnele pe care le arunci în foc, cu frică să nu se stingă şi simţi nevoia să întreţii zâmbetul ăla încontinuu, să te încălzeşti la flăcările lui lipsit de orice griji; am cunoscut-o îngrijorată, o chestie de moment faţă de care simţeam contrariul, o situaţie care se cerea remediată cât mai curând, am îmbrăţişat-o fără să ştie de ce şi cum ar fi putut să o ajute asta, aşa cum aşezi o pătură peste foc dacă vrei să-l stingi, era incredibilă trecerea asta bruscă de la zâmbet la seriozitatea în spatele căreia se ascunde o mică tragedie, şi ambele stări le trăia la fel de intens, spre marea mea mâhnire, dar e bine că e aşa, nici n-aş vrea să existe ceva pe care să nu-l experimenteze astfel şi cred că-i e şi imposibil de fapt; am cunoscut-o supărată şi supărarea ei nu cunoaşte obiect, se întinde pe toată fruntea, îi arcuieşte buzele şi se retrage adânc în

interior, incredibil reflex al sentimentelor şi totuşi acolo nu rămâne nimic reprimat.

Faptul că o văd în continuare trăind în altă parte, departe de mine, asta mă face să adorm şi să mă trezesc în fiecare zi, o văd zâmbind, îngrijorată şi supărându-se, iar succesiunea aceasta e cel mai frumos lucru de pe harta sentimentelor mele.

Nu, aşa-i discursul meu

Într-adevăr, toate lucrurile bune încep de la adversativă, care poate fi fie pozitivă, fie negativă (acel îngrozitor „dar...” de care ne e tuturor frică, a cărui urmare ne paralizează simţurile şi gândirea încă dinainte de a apărea, intuiţia unei continuări care aduce o schimbare prea bruscă de ritm; vezi, în cele din urmă toate sunt dans), după cum este propoziţia pe care o leagă de următoarea, negând-o. Şi totuşi, adversativa nu este niciodată negare, ci spaţiu al negărilor, care devine astfel spaţiu al regăsirilor, aşa cum noi ne regăsim întotdeauna nu în sentinţele definitorii (aş putea spune că te iubesc, de exemplu, la fel cum tu ai putea spune că nu îmi împărtăşeşti sentimentele) ci în strâmtul canal prin care se revarsă toate dorinţele şi închipuirile noastre (te iubesc, dar asta nu e totul, de exemplu, la fel cum tu nu mă iubeşti, dar abia aici începe povestea şi dansul nostru).

Nu e nimic mai urât decât refuzul chemării la dans, dans care nici el nu este o finalitate în sine, niciodată preocupat de mişcare sau ritm (fapt ce se poate observa cu uşurinţă atunci când vedem dansul în lipsa muzicii) ci care se aşază adversativ peste noi, transformând ringul de dans în spaţiu al regăsirilor, gesturile în cuvinte şi, mai ales, dialogul zâmbetelor, purtat nu atât pe melodie cât pe suprafaţa alunecoasă a propriilor noastre frici şi remuşcări, descoperite şi reunite. Se înţelege acum de ce nu există nimic mai intim decât dansul; odată ce stăpâneşti această traducere capeţi acces la fiinţa din faţa ta, ca şi cum i-ai putea citi codul în care e programată. Dansul copilăriei nu are niciun cuvânt de spus în toată această afacere, el nemainecesitând nicio traducere.

Singurul refuz acceptabil survine în faţa lipsei acestei subcomunicări a corpurilor, pe care o poţi intui din lipsa comunicării verbale. Mi-o amintesc şi acum pe Roxana vorbind cu un băiat în Club A, după Cafeneaua critică, şi apoi, în momentul în care acesta voia să iniţieze ceea ce nu înţelegea, cât de frumoase au fost gesturile prin care ea l-a refuzat, gesturi în sine purtătoare de dans. Îţi dai seama din scurtul dialog pe care-l porţi înaintea dansului dacă vrei sau nu să dansezi, dialogul ca preludiu şi dansul ca adversativă, continuarea se petrece întotdeauna în afara dansului, păstrându-i ritmul şi melodia aparte. Nu suntem afoni decât la sunet, lucru greu de înţeles şi antisemantic, dar ca şi în cazul oricărui alt simţ, compensăm întotdeauna estomparea aceasta fonică printr-o intensificare a celorlalte simţuri, până la punctul în care totul devine omogen, fantastică sinestezie dezvăluită în adversative şi dans.

În liceu aveam şi eu propriile complexe, şi pentru că îmi plăcea Eliade încercam, la fel ca el, să compensez lipsurile propriului dans prin cuvinte, ceea ce îmi ieşea rezonabil. Probabil că de atunci am rămas cu impresia că darul cuvintelor e să capteze atenţia şi, în cele din urmă, să impresioneze pe celălalt, care pe atunci (şi probabil că şi acum, poate într-o măsură mai mică) era întotdeauna o *cealaltă*. Aş vrea ca în continuare să dansăm pe un alt subiect.

fragment din romanul în lucru *Adehaşdela*)

Laurenţiu MALOMFĂLEAN



Laurenţiu Malomfălean – M-am născut în 1986, foarte aproape de creierul munţilor. Am trecut prin toate furcile caudine ale sistemului Bologna. Cică fost cronicar, ducând lipsă de şalvar (pentru Cultura*,* Steaua*,* Vatra*,* Observator cultural*,* Echinox*,* Apostrof*). Nepracticabil doctor în litere, cu o teză despre imaginarul oniric hipermodern – visul în literatura perioadei 1968-2001. Redactor de carte bine făcută şi traducător din franceză de secol XIX. Poet în sertar. Şi, mai nou, prozator in statu nascendi.*

Eu, mizantropul

Deschid ochii. Pentru câteva clipe, în care nu pot clipi, senzaţia déjà-vu mă cuprinde, mă invadează cu insistenţă nesăbuită, cu insolenţă nebănuită. Ştiu, m-am trezit între patru pereţi, pentru câteva clipe, în care nu pot clipi, ca şi cum pleoapele mi s-ar fi topit fără veste, aş înota gol în seminţe de pepene galben, acel suflu din piele, cu porii deschişi la maxim, căscându-se, da, gureş învolburându-şi limbile spiralate, papile ca nişte sfârcuri prelinse pe coapse, nu pot clipi, nu ştiu de ce patru şi nu cinci, de ce anume trebuie să fie patru, neapărat patru, văd anume, adică pe undeva intuiesc, dacă tot m-am trezit, şi ce-o fi-nsemnând asta, că tot m-am sculat treaz înconjurat de pereţi, nu de o vastă câmpie corală cu tuburi de orgă la orizont, pereţii trebuie, numaidecât patru să fie, în număr adică de patru, nu ştiu de ce şi cu de la cine putere, patru, perpendiculari unul pe altul în toate modurile şi nodurile şi codurile posibile. De ce n-ar fi asta o cameră carceră – un cuvânt imposibil, îmi vine să spun, şi mi-o spun – triunghiulară, cu pânze triunghiulare de păianjeni triunghiulari în colţurile umbrite non-stop? În formă de pentagon, cu steaua lui David, nume de fată al mamei, în colţuri, înlănţuită, mereu încolţită. De ce patru? Pe cine să mai întreb?

Când camera mea conține lumea întreagă și am energie să dorm sub cerul cândva înstelat. Camera mea, lumea întreagă din cap.

Tencuit, lipit, învelit. Cum ar fi oare să dorm între șase podele, tavane, pereți?

Mă trezesc. Înot în semințe de pepene roșu. Nu. Mă trezesc. Alunec, îmi văd ceafa. Nu. Mă trezesc. Fața nevăzută a lunii. Trezescu-mă, iată. Luna lui Marte. Ca racul. Nu mă trezesc. Aud bătăile dimineții pe pleoape. Cu degete fine de ambră. M-a înghițit cașalotul, balena lui Friedrich, leviatanul. M-a înghițit împreună cu tigrii peste femeia goală și baioneta albinei și rodia plină de sâmburi, câte unul pentru fiecare zi, a fiecărei nopți, mă iubește, nu mă iubește, cu poftă scuip câte unul pe corpul fecioarei. Nu mă trezesc. Nu vreau să mă trezesc.

Ah, lume, ce pat tare sub coaste, cât soare în geam. Trebuie să plec de pe țărm, cu nisip, cu piper în urechi. Musai. Cu ditamai patul, mă pot lăfăi pe diagonală.

Și cum ar putea fi o cameră – stau calm, încăpere îi spune de fapt – cum ar fi, cum ar putea să mă-ncapă nu patru, nu trei, nu cinci, nouă, ci fix doi pereți, să mă trezesc – din ce sau de unde în ce – înconjurat pe toată suprafața corpului jilav, ba și-năuntru, pe toată superinterfața măruntaielor, două ziduri întinse la infinit, mă strâng aprig, fără scăpare, teșindu-mi fundul și sexul, nu pereți, ci oglinzi lipite pe trup, ar fi calde. Să mă trezesc într-un plic tencuit în fiecare dimineață, să dorm înapoi învelit ermetic într-un cearșaf rece, uscat, de culoarea tăciunelui.

Îmi simt pleoapa stângă. Devin brusc pe deplin conștient că posed ochi. Pot să clipesc. Am ochi. Pot să-i închid, ba chiar să-i deschid iar, un exercițiu de recunoaștere desuetă, văd, cu propriul meu cap intuiesc patru picioare de scaun, o cergă numaidecât roșie, cuvertura din camera unde am fost conceput, o pereche de pantaloni crem puși pe spătar, un tricou roșu, biroul în alb-negru, caietul, penița, carafa cu suc de mere pentru visat mult și bine, keep dreaming, Johnny Dreamer. De-o parte și de alta, oglinzile stau nemișcate, nu s-au scurs deloc pe parchet, în dreapta, la dreapta corpului meu dezgolit, a pernei pe care nu știu de ce o strâng așa nebunește în brațe, nu-i decât o mogâldeață de pene, când moale, când smochinită, curând o voi sufoca, va plezni, vor ieși dinăuntru toate păpușile împăiate cu păr din copilărie, mă vor mușca de sfârcuri în hohote pline, la dreapta oglinda stă țintuită-n perete, nu zice mâr, două piroane de-a stânga și de-a dreapta sticlei, m-așteaptă să mă postez lângă ea, răstignitul cu mâinile rășchirate pe var, n-o pot îmbrățișa, cu pieptul pe piept, cu sexul înfipt, are dosul și marginile de pal negru, în fața-i ei, din stânga biroului, înconjurându-l, oglinda pereche fixată-n dulapul glisant o privește cu fiecare punct al celor 0,90 m², un ochi de dulap holbându-se la un ochi de perete, cu atâta convingere și stăruință nemișcătoare că pot vedea cum exact la mijlocul distanței, din firișoare de praf în toate culorile, mi se formează trupul de oase, carne și piele, așa cum l-am lăsat nu de mult, aplecat spre, peste caietul de scrijelit cu penița. Văd. Am făcut ochi. Pot să-i rotesc 30 de grade la stânga, 30 de grade la dreapta, pot să-i cobor, să-i ridic, pot să-i smulg naibii din cap, revelație, pot să-i arunc sub marele pat, în cuibul de praf, să pun maimuțoiul de pluș să-i clocească. Pe burtă.

Închid ochii, mă paște o vie durere în plex, îi deschid, soarele mă izbește în frunte, pe scaun e cuvertura din flăcări. Nu mă strâng laolaltă să înțeleg de ce patru și basta. Nu pot. Am o senzație, suspectă ca toate, că mai trăisem senzația asta, mereu în același moment al zilei. În același moment al aceleiași unice zile. Nu era déjà-vu, era un déjà-malentendu. Mă uit la cerul imaculat fără stele și găuri, în câteva clipe cât nu pot clipi, mă gândesc îi spune tavan și fix în acel moment îl simt coborând. Ceva îmi șoptește că trebuie să devin oblic, apoi vertical, să-i opresc prăbușirea, să fiu în sfârșit un bărbat, cu personalitate și coloană vertebrală de neîndoit. Să-i stăvilesc năvălirea în plex, tocmai spre acel punct minuscul de unde ceva îmi spune că trebuie să devin oblic, apoi vertical, homo erectus.

A câta oară mi se întâmplă și asta? Treptat îmi aduc aminte cum și de ce mă cheamă, cine mi-a dat numele ăsta ca niște fiare contorsionate, când. Brusc, îmi aduc aminte, am un loc de muncă, la 9:30 trebuie să fiu acolo. Am o pungă de un decimetru pătrat, mănușa de box în coșul pieptului, goală, și alta imperios de plină mai jos, nu știu ce să fac mai întâi, s-o umplu pe prima, s-o golesc pe a doua, nu știu pe ce să pun mâna mai întâi, sunt așa de nehotărât și nu e probabil decât dimineață. Unica siguranță la ora asta devreme, degrabă tembelă, e durerea intensă din penis, de parcă toate visele s-ar fi coagulat mieroase în el, umflat ca după zece înțepături de albinoi în călduri.

Îmi aduc aminte, ca și cum aș privi prin pânza unei cascade (nimicul), că tot eu, în orice caz un tip care-mi seamănă groaznic, îl văd că-și desprinde picioarele de la sol, și apoi sufocându-se pe măsură ce se înalță el vede cu toți porii o curte pătrată cum i se micșorează sub tălpi, tot mai înghesuită printre alte pătrate, case-cotețe-garaje-grădini-magazii, la fel de fără stăpân, tot mai înghemuită, până când ajunge să se semene cu o bilă de plumb, o ghiulea pentru cer, sau poate o boabă de mazăre neagră, victima ploii acide. Peste câteva clipe, în care nu pot clipi, de parcă pleoapele mi s-ar fi topit fără veste, mi le resorb în craniu și creier, mda, țesut bolnav, care mai mult încurcă decât folosește, nu poți visa cu ochii deschiși, nu, mă văd cum deschid ochii, tâmpit între patru pereți categorici, fără drept de apel, am o ciudată / stupidă / sâcâitoare senzație déjà-vu, tavanul coboară și sar în picioare pe pat (ca pe un piept de bărbat), trag un pumn pernei (cum i-aș trage o palmă cutărui bărbat), trag jaluzeaua, deschid ușa (cum i-aș face respirație gură la gură, umplută cu așchii de falcă), deschid ușile toate, parcă nu se mai termină, (tot ritualul ăsta știut pe de rost, fără rost reluat în fiecare dimineață, de nimeni lăsată și pentru mine,) camera, holul, baia, deschid robinetul, nu curge apă de la izvor, gâlgâie apă cu clor, îmi deschid porii feței cu forța, deschid gura, deschid până și spațiile minuscule dintre dinți, mă privesc turbat în oglindă, sunt eu, fix același, nu s-a schimbat nimic, (oricât mi-aș fi dorit să dispar,) îmi aduc aminte absolut totul, întreagă viață și multa moarte acumulată până acum, picătură cu picătură chinezească pe creștet, sunt acest cap, iată-l, cum stă și nu decolează, mi l-aș desfileta bec,

m-aş izbi cu el de toate oglinzile din apartament, care pe care, un aparat cerebral, două mâini, două picioare, un aparat genital, cu identitate şi doldora de personalitate, binoculară, trisexuală, cvasinecunoscută, cu şina sperării, coloană vertebrală, cifoscolioză, cu piramida trecutului spânzurată pe circumvoluțiunile parietale ca un ac de seismograf.

Jaluzele fâşii praf. O să-mi cumpăr din piață perdele second cu marea de plastic din filmele lui Fellini, voi prinde cu ace de siguranță bărcuțe şi vaporaşe imaculate cu pescăruşi la catarg.

De ce nu m-am trezit sub cerul de mai, liber, şi tandru, de ce nu m-am trezit liber, şi tandru, ca nou-născuții? De ce trebuie să-mi pun tot ciorchinele ăsta de întrebări, în loc să-mi închid ochii, să mă trezesc unde mi se năzare, să nu mă trezesc, nimic să nu mai deschid, pentru absolut nimeni, aşa cum parcă, mă rugasem, într-un alt moment al zilei, fără să ştiu cui, într-un alt moment al aceleiaşi unice zile. N-o să mă înțeleg niciodată.

Mă privesc, încerc o hipnoză, poate voi adormi, totuşi, la loc din senin, aşa, în picioare, să mă scufund cu totul în globii ăştia de gelatină din cap. Nu. Deschid robinetul, deschid porii feței cu milă, deschid gura, deschid spațiile dintre dinți, îmi privesc abdomenul cu falsă tandrețe, deschid capacul, deschid sexul, deschid punga plină şi o golesc de parcă şampanie s-ar afla înăuntru, deschid uşa, deschid uşa (bucătăria), deschid uşa (frigiderul), deschid aragazul, deschid pachetul de cafea, deschid naibii ochii, sunt pregătit pentru o nouă zi minunată.

§

Deschid uşa de la intrare. Nicio țipenie, niciun țipăt de om, înfipt în pereți. De la o clipă la alta, în care clipesc necontenit, ca bezmeticul ce se lasă linşat, în ritm cardiac pus pe şotii, la pas galopant, voi ajunge în stație. Până soseşte miriapodul pe roți, mă plimb încoace şi-ncolo, în neştire şi necunoştință de cauză, cât mai departe. Nu voi întârzia, da' mă pot întreba, şi o fac fără stare, cu mâinile împreunate la spate, ce va fi fost mai real: un vis, un loc de muncă prost, bine sau mediu plătit, visul ăsta pe care nu mi-l amintesc nici măcar pe jumătate, care-o fi ş-aia, fără să ştiu măcar dacă pot vorbi de jumătăți în caz clasat ăsta, jumătăți de măsură, de adevăr, de cale bătută, poate se prelungesc înapoi în alte vieți încă neîncepute, sau înainte, poeme în proză încă neterminate.

Vine busul. Mă pun lângă uşă, pe scaunul cel mai stingher cu putință, nu am bilet, îmi scot grijuliu telefonul, am în schimb o mică borsetă încăpătoare şi neagră de umăr, suntem nedespărțiți, înăuntru îmi levitează fără menajamente sandviciul pentru a doua gustare a zilei, compus numai din doi ochi favoriți, pardon, asta era în alt vis, o felie de salam rustic luat cum altfel decât la reducere, pentru că sunt sâcâit, vorba cuiva, econom, vorba mea, nu mănânc decât E-uri cu preț în cădere, felia de pâine rasă cu unt, sare şi patru felii de castravete liliputan, plasa de cumpărături îndoită la dungă, buletinul, câteva carduri, câteva expirate, bancnotele, mărunțişul, cheile, absolut niciun fard. Îmi scot cu nonşalanță HTC-ul din gama Desire 300, chiar dacă nu, mă asigur, eu nu-mi doresc mie să bag pe gât nimănui decât o carte cu numărul ăsta de pagini, şi scriu în format semeseic început de roman după început de roman. Uitându-mă la ecran, ca la o secțiune lucioasă din cel mai posibil ocean, zărit din ochean, îmi vine să comentez aprig, pe şleau: de ce să nu pot eu călători la serviciu cu dirijabilul, suspendat în balon, călare pe-un nor în formă de tron?

Ajung pe Memo, nu voi întârzia, şi dacă totuşi voi reuşi performanța, n-ar observa nimeni. Va trebui să-mi trag două palme, poate îmi şterg din privire delirul. Mă uit în oglinzile retrovizoare, mă văd, mă uit în vitrină la Flowers, mă văd, mă uit în tablourile din esofag, sunt acolo, pitit.

Păşesc. În zece minute voi fi la birou. Până să risc o bună dimineața, voi pune totul deoparte. Mă voi juca de-a Husserl. În zece minute nu voi mai fi decât eu şi clădirea contorsionată. Reducții. Asfaltul e putred sub tălpile mele, copacii se trag în pământ, să nu-i tragă nimeni la piept, în piept. Un pas, o piață, un trotuar, împing între paranteze toți oamenii care s-au preumblat azi pe aici, toate gândurile şi vorbele încuiate cu limba, toate jumătățile ce n-au mai venit, toate maşinile ucigaşe, toți bicicliştii. Sunt eu, acest corp, un smârc de sentimente, chiloții şi pantalonii, tricoul, aceste sandale cam vechi, îmbibate, mă simt în ele ca pe o burtă de morsă, dar unde sunt eu, acest corp, un smârc infestat cu durere, de ce să spun eu, când eu sunt o stare mereu în schimbare, labilă şi pusă pe şotii.

Cum intru pe uşă, ca profa de info din cimitir tu liceu al pubertății mele, mă introduc singur în balonaşul imens de săpun din sodă caustică, de fapt eu încă nici măcar nu intru pe uşă. Simt însă, vin vremuri mai bune şi o să-mi placă, dar eu sunt stingherit şi stinghie de la mama natură, în plus deja din uter, mă acomodez greu cu noile spații, de lucru, de conviețuire. Pentru câteva ore dispar.

Deschid calculatorul.

Închid calculatorul.

Se face ora-se-poate-pleca.

Între timp, visele n-au încetat să se desfăşoare în tihnă. Total pasagere, zile şi zile scurse la fel. Mă trezesc, fac două duşuri, îmi fac trei cafele, mă fac toată ziua că plouă. Ras, mâncat, uşurat, muncit ca un vegheambul, întors acasă, luat perna pe nepregătite cu pumnul, i-aş trage o palmă cutărui bărbat, nu ştiu de ce o tot strâng aşa nebuneşte în brațe, nu-i decât o mogâldeață de pene, când moale, când smochinită, curând o voi sufoca, va plezni, vor ieşi dinăuntru toate păpuşile împăiate cu păr din copilărie, mă vor muşca de sfârcuri în hohote pline. Zile şi zile trase la indigo.

Mănânc la medicină, stau singur la masa de şase persoane. De ce patru picioare? Nu înțeleg, nu se mişcă, nu sug defel mozaicul. Pe cine să mai întreb? Dacă m-aş duce la film ar fi cu intrare liberă Imaginarium of Doctor Parnassus, în centrul cetății Napocensis, pe rândul din mijlocul sălii, pe locul din mijlocul rândului, debusolat, singur în Arta, puțin perplex, a hell of experience, am ieşit în stradă fără să ies din film, un iad aproape forever, cât pe ce să fiu lovit în plina şi

fascinata mea figură de-un Volvo cu frână mai iute ca moartea. Nu pot fi unicul spectator, n-aş mai fi sigur că nu mă privesc, mereu cu impresia vie că sunt filmat pe la spate şi proiectat pe zidurile unui spital. Înainte ca uşa să se închidă şi luminile să se stingă subit, înainte ca uşa să fie izbită cu nerv şi toate luminile stinse ca la comanda unui Big Brother subestimat, fireşte c-am întrebat, se rulează pentru o singură persoană, da, rulăm pentru toate persoanele de persoana I singular, pentru toți personalii şi impersonalii. Dar ăsta-i un vis din alt cincinal. Pe stradă nu văd niciun cunoscut ajuns peste noapte necunoscut, peşte, copilaş, ursuleț, fapt care cu siguranță m-ar face să bolesc două zile, cu stăruință, cu acul seismografului haşurându-mi pe creier nişte circumvoluțiuni proaspete, sângerânde.

Prea uşor dezamăgit, excesiv de borderline, pe muchia muchiei, s-ar putea spune, dar nu voi afla niciodată, pentru că-mi sunt, chiar îmi sunt cel mai bun psiholog imposibil. Şi non stop îl văd. Mă uit în oglinzile retrovizoare, mă uit în vitrină la Flowers, în tablourile din esofag, sunt acolo, ciucit. Nu va trebui să-mi trag două palme, nu voi boli două zile, nu o să-mi şterg din privire delirul.

În stație pe Memo, cele trei 25-uri opresc anapoda, mă urc într-unul, cobor când uşile se închid, pe schela viitorului centru comercial un muncitor cântă si tu n'existais pas, mon mec a moi, je t'aime come un fou comme en soldat comme une star de brouhaha.

Jumătăți de măsură, de adevăr, de cale bătută. Cum ar fi oare să dorm tencuit, lipit, învelit?

Ajung. Se pare că nu s-a schimbat mai nimic. Le găsesc pe toate cum le-am lăsat, fix unde le-am pus, nu s-au mişcat un milimetru, niciodată nu beau cele trei cafele, doar mi le fac, le miros, aroma lor mă alintă, sticle datate, rafturi întregi de jur împrejurul bucătăriei, cafele păstrate ca nişte vinuri în pivnițe răcoroase, când mă simt cel mai puțin singur, singur de unul singur, mă uit la ele, îmi dă o senzație de clarificare şi seninătate. Gândesc limpede, văd viitorul apropiindu-se desuet, în ritm de menuet, cu viteză neglijabilă. Nu s-a schimbat nimic. Mai miroase încă a somn. Acest pat pentru două persoane ascunse într-una, iau perna pe nepregătite cu pumnul, îi trag o palmă cutărui bărbat, nu ştiu de ce mă tot strâng aşa nebuneşte în brațe, nu-s decât o mogâldeață de carne, când moale, când stafidită, curând o voi sufoca, va plezni, vor ieşi dinăuntru toate căpuşile împănate cu măr din bucătărie, mă vor muşca de sfârcuri în forfote line, cu bucurie. Bune ar fi toate mănuşile de unică folosință pe care le-am înnodat.

Mă trezesc, râd şi trag pe stânga. Visez o femeie cu părul țiclam şi fesele generoase la pândă la coadă la Sora, şi-a cumpărat o măslină, smochină, e mov, crudă, un leu pe tocuri. Înghit în sec şi trag pe dreapta. Un tip s-a urcat pe banda rulantă, se crede produs de serie şi dansează gol step. Înghit a sec.

Mă trezesc. Ar fi bine să dorm pe spate. Pereții se scurg într-o substanță gelatinoasă budincă de vanilie diluată îmi picură şi pe frunte direct din tavan totul curge piciorul îmi intră-n parchet o mlaştină galbenă tot mai moale îmi urcă şi mă pătrunde cu insistență o simt pe sub piele îmi intră în oase până la măduvă până la vidul de dincolo de.

Mă trezesc. Tavanul e drept, pereții solizi, podeaua tare. Fac două duşuri, îmi fac trei cafele, mă fac toată seara că plouă. Deschid o secundă fereastra, se pare că plouă, deci da.

Măresc pasul în gând. Impresia că plutesc în azot se transformă vag în senzație, devine tic şi, treptat, certitudine. Pun de o parte persoanele neîntâlnite, persoanele care nu mă salută, persoanele care n-au vrut să se întâlnească şi niciodată cu mine, pentru că mi-au promis & apoi m-au făcut insistent, însă eu n-am fost decât oribil de sincer şi de mințit, aşa cum doar ele pot face, cu farmec şi grație, cu prostie şi tact.

Mi-e frică de mai ales un lucru. Voi vrea să fiu mereu îndrăgostit. Ar putea să-mi ajungă mereu începutul, uitarea de mine, şi tachinarea, şi tatonarea, speranța stupidă, paşii de pus între piedici. Reducții aiurea. Mă iubesc într-un asemenea hal, mă visez numai pe mine mereu, începutul, mă fac singur în vis. Alerg în vid. Un pas, o viață, un car mortuar, împing între paranteze tot jegul.

Sunt eu, mizantropul. Sunt foarte comic probabil, mă las de izbelişte, nu râd la urmă, de fapt cine râde şi plânge din start, o face de unul singur, mai crunt, bine şi mult. Aş născoci autistul închis toată viața în pod, un liftier tâmp ce decide să nu mai deschidă uşile ascensorului. Să trăiască şi el. Mizantrop, mis en trop, pus în prea mult, în prea multă substanță şi lipsă umană.

§

Deschid subiectul. Câteva clipe, clipele se îndepărtează una de alta, clipesc rar, tot mai rar. Pe noptieră un ceas în formă casă, la mijloc pe raft încă două, cu cifrele în picaj, făcute grămadă sub şase, gata să iasă prin cadru, din peretele de pe hol încă unul, zidit, curge cu două secunde-nainte, şi una mereu înapoi, cum sunt ceasurile de rac, bolnave de cancer pitit la stomac, îl aud cel mai bine. Mă văd. Şi ceasul de mână, turcoaz, busola pe telefon, spirala în laptop. Nu ştiu după care mă iau. Pe balcon, la postul de observație.

Să vizionez. Luna pe cer. Oamenii sub. Trotuare ticsite cu cauciucuri de biciclete, rotițe de cărucioare, tălpi de mocasini, tocuri de sandale şi pernițe de câine. De, de ceva, niciodată cu cineva.

Sunt absolut singur, ce noutate. Niciun gândac, niciun păianjen triunghiular în vreun colț. Mi-era cald în bucătărie. Balconul ăsta imens gol, gata să cadă cu mine cu tot. Şi de ce n-ar cădea? Nimic nu mă ține, susține, reține. M-ar împiedica s-o contactez bine pe mama pământ balcoanele celorlalți. M-ar salva inamicii. M-ar salva, inamicii.

Mănânc pe balcon. Am gătit. Ceafă cu ceapă la gril. Mănânc pe balcon. Vreau să fiu scriitor.

M-aş dezbrăca de haine şi piele şi carne, cu oasele curățate m-aş freca de balustradă, ca de un xilofon. Ar ieşi la iveală un marş mortuar cu reminiscențe ale unui cântec de leagăn, reorchestrat special pentru păsările din față. Frate Iacob, Frate Iacob, nu dormi, nu dormi, du-te şi trage de clopot, lasă-te ridicat, la cer ca de-un balon de balcon agățat, lasă-te coborât, la pământ cu

nesaț, nu adormi, trezeşte naibii mulțimea. Clopotele sună, stareții se adună. De ce să nu dorm? Clopotele sună, femeile țopăie, râd pe sicriu, nasc. Nu te mai trezi, clopotele sună, clopotele tună, mulțimea se adună, furtună la orizont, soare negru cu dinți. Un rânjet solemn şi măsurat. Feierlich und gemessen.

Paharul de vin pe balcon. Ascult radio classique de zor. Întâia simfonie de Mahler, mişcarea de bon ton. M-ar salva inamicii. Paharul de roşu ca racul, acest balcon gol. Mi-aş dori să fiu dirijor.

Mă scald în impresia rece, răcoritoare şi răcoroasă, că sunt filmat pe la spate, filat.

Gândul să pun pe facebook banalități gen depinde numai de noi, de tine, ce anume nu ştiu. Lucrurile de mult nu mai vin de la sine, lucrurile vin de la tine şi de la mine, dar, mai ales, pleacă. Un status amar, nu dați like, n-o fi de bine: cel mai bine ar fi să mă culc de tot. să visez de tot. să...

Mă gândesc serios la ce aş putea face în seara asta. Mă simt parcă mai singur de obicei. Nu foarte. Şi mă gândesc serios la ce aş putea face. Să scriu toate astea. N-o fi textualism retro. De ce? Că pur şi simplu doresc, am o dorință de nesastisit, să scriu toate astea. Să le compun. Să mă simt filmat pe la spate, prin față, frontal. Când viața ştiu sigur e în cu totul de tot altă parte.

Ca un avion kamikaze, ca un avion gol, melancolia păleşte craniul meu din oțel hipertestat, hipersensibil, hipersticlos, aud neuronii cum iau foc aruncându-se la picioarele mele în gol, întreg trupul se prăbuşeşte se scurge în tălpile zob un praf şi o pulbere fină se năpusteşte pe străzi le spală de flegmă de sânge de fiere.

Deschid uşa celor 12 m² în care mă voi culca sper de tot, îmi aduc aminte cum anul trecut, seară faină, mă plimb, tăbărăsc la fosta locație, Taberei, deschid cumva uşa, aprind lumina, pe pat, cu pupile imense, lascivă, eugenia de cacao. Serus, ajuns-ai cumva? Nu văd bine, halucinez cu brio. De-atunci îl dau într-o parte, în lături, împing în lăturile de cu seară talentul femeii de-a stinge tot cheful şi stau strivit în tarele capului şi rămân cu farmecul ăsta nefolosit, al meu, aruncat la gunoi, ca un bumerang înapoi mi s-a-ntors totul. N-a meritat niciun efort, absolut, o să mi-o fac singur, deja mi-am făcut operație de schimbare de zodie nefunestă.

Patul. Mă sună mama, cum pică din senin curentul şi lasă o jumătate de Clujeusis în beznă, la fel mi-a picat mie nevoia să mai răspund la apel, să dau raportul în silă, din obligație. Trezirea, populația globului s-a înjumătățit.

Cum ar fi oare să dorm între jumătăți de măsură, de adevăr, de cale bătută?

Păstrez între paranteze rotunde trecutul, închid între paranteze pătrate prezentul, aştept între cele mai şmechere acolade ce va să vină. Trio letal, vital, mortal.

Mă dau la o parte pe mine şi te găsesc pe tine. Te dau la o parte pe tine şi mă găsesc pe mine.

Stau în pat în fața monitorului întuneric mă uit la luna de pe desktop înalț capul spre uşă la fel noaptea mă tot uit în microtrezirile coda fostului vis mă uit înspre uşă e beznă mă uit înspre uşă de parcă mult mai departe în timp aş privi toată ziua joc teatru de unul singur.

Mă dau la o parte pe mine şi mă găsesc pe mine.

Voi face kilometri cu timpul. Mă zvârcolesc întruna: zece piruete pe oră, zece ore de somn, adică o sută de metri – dacă talia mea n-a depăşit metrul. Şi cel mai probabil n-a depăşit. În zece nopți, am atins kilometrul.

În numele tatălui, fiului, sfântului vid, mă rog ție, Morfeu, să nu mă trezesc dimineață, să pierd cheia de la şifonierul din lumea de dincolo, căptuşit cu mirodenii fantastice, bune de aromit elefanții călare pe şoareci, florile carnivore şi tipii înalți, predispuşi la schizofrenie, parola de bun venit înapoi, de rămas bun, să nici nu existe o cheie, să nu existe ideea, să nu mai deschid ochii, să nu. Cel mai bine ar fi să visez de tot, până la capăt. Morfeu, dulapul cu pastiluțe în formă de litere stacojii. Te rog în fiecare noapte să dispar. Te implor ca un copil ce vrea să primească de ziua lui nişte superputeri. Învinețit Morfeu, întoarce-l pe Hypnos din drum înăuntru, ca un copil ce visează că taie de ziua lui nervul optic al tatălui, smulge apoi cordonul ombilical dintre sexe şi oricât ar fi de lovit peste ochi de orbul său genitor, nu iartă nimic, n-are niciun regret, nicio mustrare de cuget.

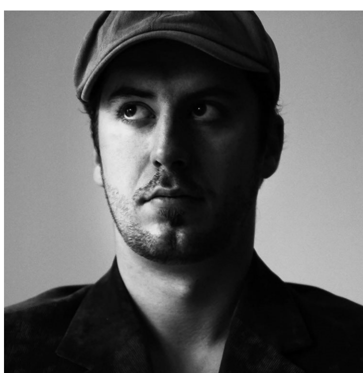
Un exercițiu de nerecunoaştere desuet.

Întrezăresc patru picioare de scaun din Polus, o cergă numaidecât roşie, cuvertura din camera unde am fost conceput, acasă, la stradă, o pereche de pantaloni crem din liceu puşi pe spătar, un tricou roşu, biroul în alb-negru, caietul intact, penița neîncepută, carafa umplută la maxim cu sucul de mere din Billa pentru visat mult şi bine, keep dreaming, Johnny Dreamer. De-o parte şi de alta, oglinzile stau nemişcate, nu s-au scurs deloc pe parchet, în dreapta, la dreapta corpului meu dezgolit, a pernei pe care nu ştiu de ce o strâng aşa nebuneşte în brațe, nu-i decât o mogâldeață de pene, când moale, când smochinită, curând o voi sufoca, va plezni, vor ieşi dinăuntru toate păpuşile împăiate cu păr din copilărie, mă vor muşca de sfârcuri în hohote pline, la dreapta oglinda stă țintuită-n perete, nu zice mâr, două piroane de-a stânga şi de-a dreapta sticlei, m-aşteaptă să mă postez lângă ea, răstignitul cu mâinile răşchirate pe var, n-o pot îmbrățişa, cu pieptul pe piept, cu sexul înfipt, are dosul şi marginile de pal negru, în fața-i ei, din stânga biroului, înconjurându-l, oglinda pereche fixată-n dulapul glisant o priveşte cu fiecare punct al celor 0,90 m2, un ochi de dulap holbându-se la un ochi de perete, cu atâta convingere şi stăruință nemişcătoare că pot vedea cum exact la mijlocul distanței, din firişoare de praf în toate culorile, mi se formează trupul de oase, carne şi piele, aşa cum l-am lăsat nu de mult, aplecat spre, peste caietul de scrijelit cu penița. Văd. Am făcut ochi. Pot să-i rotesc 30 de grade la stânga, 30 de grade la dreapta, pot să-i cobor, să-i ridic, pot să-i smulg naibii din cap, revelație, pot să-i arunc sub marele pat, în cuibul de praf, să pun maimuțoiul de pluş să-i clocească. Pe spate.

Camera mea, lumea întreagă din cap. Când camera mea conține lumea întreagă şi am energie să dorm sub cerul cândva înstelat. Pe cine să mai întreb? De ce patru? În formă de pentagon, cu steaua lui David, nume de fată al mamei, în colțuri, înlănțuită, mereu încolțită. De ce n-ar fi asta o cameră carceră – un cuvânt

imposibil, îmi vine să spun, şi mi-o spun – triunghiulară, cu pânze triunghiulare de păianjeni triunghiulari în colţurile umbrite non-stop? Ştiu, m-am trezit între patru pereţi, pentru câteva clipe, în care nu pot clipi, ca şi cum pleoapele mi s-ar fi topit fără veste, aş înota gol în seminţe de pepene galben, acel suflu din piele, cu porii deschişi la maxim, căscându-se, da, gureş învolburându-şi limbile spiralate, papile ca nişte sfârcuri prelinse pe coapse, nu pot clipi, nu ştiu de ce patru şi nu cinci, de ce anume trebuie să fie patru, neapărat patru, văd anume, adică pe undeva intuiesc, dacă tot m-am trezit, şi ce-o fi-nsemnând asta, că tot m-am sculat treaz înconjurat de pereţi, nu de o vastă câmpie corală cu tuburi de orgă la orizont, pereţii trebuie, numaidecât patru să fie, în număr adică de patru, nu ştiu de ce şi cu de la cine putere, patru, perpendiculari unul pe altul în toate modurile şi nodurile şi codurile posibile. Pentru câteva clipe, în care nu pot clipi, senzaţia déjà-vu mă cuprinde, mă invadează cu insistenţă nesăbuită, cu insolenţă de nebănuit. Închid ochii.

Tiberiu DINESCU



Tiberiu Dinescu s-a născut la 4 iulie 1983, în Ploieşti. A absolvit Facultatea de electronică, telecomunicaţii şi tehnologia informaţiei din cadrul Universităţii Politehnice Bucureşti, precum şi Şcoala de fotografie „RGB Photography”. Ca fotograf, a participat la mai multe expoziţii şi a publicat în Le Journal de la Photographie.

ENDorphins

Am intrat în acel loc, îl pândeam de ceva vreme şi neştiind cum să fac să mă strecor înăuntru, stăteam înţepenit pe vizor ore în şir. Obişnuiam să urmăresc activitatea din faţa uşii mele de când m-am mutat... Ştiam că acolo stă o poetesă faimoasă pe care pe cât de discretă pe atât de pasională o găseam în relaţie cu arta, dar şi cu bărbaţii. Îi citeam poeziile pe bancă, în faţa blocului, şi mă zgribuleam tot... îşi strecura cuvintele ca nişte unghii bine lăcuite peste carnea mea... iar privirea ei ingenuă ascundea o nebunie întreagă care mă trimitea la sminţiţi .Când urcam scările şi ne intersectam privirile, mă secera o dorinţă nebună, aproape că nu aveam glas să salut iar ea părea că nu înţelegea neliniştea mea şi trecea aproape de fiecare dată indiferentă ... Mă zvârcoleam apoi pe hol în faţa uşii ore în şir, cu cărţile ei în braţe, şi aşteptăm să-i aud paşii... s-o văd întorcându-se prin vizorul prieten. De cele mai multe ori venea singură, melancolică... aproape pierdută în gândurile ei şi mă simţeam dezarmat, nu ştiam cum să mă poziţionez vis a vis de aceste stări ale ei... Alteori îi auzeam glasul de jos, urca în vervă cu câte un domn, glumeau, chicoteau şi de cele mai multe ori aveau o sticlă pe jumătate goală în mână... Mă tulbură teribil să-i văd aşa veseli ştiindu-mă de partea cealaltă a scenei, privitor... cotrobăind prin mintea-mi creaţă şi intrând în tot felul de scenarii...

Era noapte, apucasem să aud uşa descuindu-se şi s-o văd ieşind... avea o rochie de vară ce nu ascundea, se pare, nimic pe dedesubt. O priveam atent, parcă certat cu legea, aproape că-i pătrundeam sub ţesătură şi asta mă ţintuia în loc. Încercând să urc ultimele scări cu ochii la ea m-am împiedicat... S-a întors zâmbind şi-a zis ceva legat de... nici nu mai ştiu, o auzeam parcă de sub apă... nervos pe stângăcia mea. I-am zâmbit înapoi şi-am plecat ochii în podea, mă simţeam paralizat... A coborât alene pe scări fără să încuie după ea. Probabil merge până la colţ după o pâine sau ceva, mi-am zis, ştiam că se mai întâmplă să nu închidă şi nu de puţine ori mă gândeam cum ar fi s-o aştept pe întuneric şi s-o surprind cuprinzând-o în braţe, sărutând-o printre zmuciturile ei, nelăsând-o să-mi scape... Dar de cele mai multe ori cedam gândului nesimţindu-mă într-atât de puternic şi fiindu-mi frică de consecinţe...

Am scos cheia din buzunar şi am început să descui, parfumul ei însă mă ţintuise pe hol şi-mi simţeam gândurile luând-o razna... Ăsta e momentul mi-am zis... Acum ori niciodată... M-am întors către uşa ei şi cu o mână tremurândă am apăsat clanţa încetişor, timid. Am intrat.

Camera era vag luminată de o lampă de masă ascunsă într-un colţ iar în surdină se auzea ceva jazz. Am intrat cu nesiguranţă neştiind dacă mai este cineva... obişnuia să-şi ţină musafirii şi câteva săptămâni pe la ea... Eu abia aterizasem de la Paris şi nu ştiam ce se întâmplase astfel că rămăsesem precaut, dar mi-am luat inima în dinţi şi cu urechile pâlnie mi-am făcut intrarea în camera de lucru sau, cel puţin, aşa îmi imaginam eu ... Aici nebunie, lucruri aruncate, cărţi pe sus pe jos prin bibliotecă, parfumul ei era peste tot şi pe deasupra câteva lumânărele stinse şi două pahare cu vin îmi spuneau că trebuie să mai fie cineva prin preajmă... Am mai făcut un pas şi-am ridicat o cămaşă de in înflorată, am mirosit-o adânc şi mi s-au tăiat picioarele... M-am îmbătat, mi-am zis, şi-am lăsat să cadă cămaşa din mână lângă scaunul verde de unde o ridicasem... Camera era în nuanţe de primăvară, cu galben, portocaliu şi verde, mobilă de lemn, piese recondiţionate care-i dădeau un aer boem... am ridicat paharul cu urme de ruj şi-am sorbit adânc... de parcă gustam din dorinţa ce-i purtam, vinul roze destul de rece m-a pus în gardă... aici mai era cineva, dar nu dibuiam unde-i uşa către cealaltă cameră... Speriat, m-am întors gata să ies... deja nu mai vedeam mare lucru... frica mă cuprinsese şi vroiam să mă ştiu pe holul blocului, cred că nici n-am mai respirat,

dar aroma vinului şi faptul că îi simţisem rujul amestecat cu buchetul demisec mă transportase undeva într-o sală de tribunal ... vinovat de cea mai mare nelegiuire din lume ...

Priveam piedut cum întreaga mea pasiune pentru ea se ruinează în faţă-mi...

Paşi tot mai aproape vesteau un scandal monstru în mintea mea ...

Începusem să mă gândesc că s-ar scrie despre acest incident în presă, care ar fi interpretat greşit totul şi întreg scandalul ar pica în capul meu ...

Cu o repeziciune uimitoare se derulau toate acestea în mintea mea, însă undeva în interior începea să se facă linişte... Aşteptam parcă vorbele ei... ca pe un baros care să-mi crape creierii şi să-i împrăştie pe pereţi. Şi iată că nu trecu mult şi ajunserăm faţă în faţă... Mirarea de pe faţa ei mă făcu să-mi feresc privirea şi s-o arunc în pământ... Îi vedeam paşii cum urcă scările şi căutam un răspuns la ...

"Bună seara. S-a întâmplat ceva ?"

"Nu, nimic ... mi s-a părut că am auzit un zgomot îngrozitor şi am ieşit să văd ce se întâmplă... Îmi cer scuze că am ascultat la uşă... "

Totul era pierdut, recunoscusem că mă aflăm la uşa ei cu un scop, roşisem tot şi aveam o voce plânsă… cu inima cât un purice îmi aşteptam cuminte pedeapsa ... Aveam impresia că următoarele ei cuvinte mă vor lipi de perete cu forţa unui taifun, însă ea continuă jucăuşă ...

"Las că ştiu că-ţi ştergi pantofii la mine pe prag vecine, nu-i nimic, data viitoare te pun să mă scoţi la o cafea drept pedeapsă". Am zâmbit încurcat şi-am ridicat privirea... ajunsese lângă mine şi eu nu o lăsam să intre în casă ... stăteam în dreptul uşii pe preş şi o priveam împietrit.

Ochii îi erau jucăuşi, buzele umede şi niţel pătate de la vinul roşu din cameră, într-o mână ţinea un pacheţel din care nu vedeam mare lucru şi în cealaltă o sticlă de apă plată, nurii îi ieşeau prin ţesătură şi mă privea încruntată iar părul îi juca uşor pe umeri, despletit de la vântul de afară...

"Ce aveţi acolo? " a întrebat o voce mai sigură şi mai puternică din mine... Am privit-o speriat, neştiind de unde mi-a ieşit asta şi aşteptând acum reacţia ei... "Am luat un gram... s-aprind atmosfera în seara asta... Am o prietenă care doarme la mine câteva zile... şi mi-am zis că n-ar strica să râdem niţel. Vrei să stai cu noi la o pipă, că prea nu te dai dus din faţa uşii ?"

Am sărit ca ars de pe preşul uşii ei... şi i-am făcut loc, până la urmă despre asta era vorba... stăteam ca boul în calea ei... "Aş trece niţel mai încolo, acum am de despachetat ... " fu răspunsul meu umil şi fricos..

"Sau mai bine vin acum..." completă vocea interioară care părea stăpână pe situaţie şi care nu asculta de spaima şi frica mea, pun mâna pe clanţă... împing şi-i fac loc vecinei să intre la ea în casă, urmând-o îndeaproape şi trântind uşa după mine...

"Să ne prezentăm... Eu sunt Vera... " se întoarse ea către mine făcând să-i tresalte de sub rochie sânii într-o mişcare elegantă... "Prietenă mea Eva trebuie să iasă de la duş... " îmi spuse şoptit parcă, încercând să păstreze misterul apariţiei mele în casă faţă de aceasta... "Hai să vedem ce-o să zică când o să te găsească aici" şi-şi duse degetul la buze... făcându-mă să înţeleg, din lipsa rujului de pe buze... în toată sperietura mea, că nu ea era aceea după care băusem din pahar mai devreme ... Şi poate că nici cămaşa mirosită nu era a ei ...

Eram anesteziat, îmi urmăream stăpâna şi făceam ce mi se cerea... ritmul cardiac se păstra alert şi eu parcă pluteam neînţelegând când şi cum s-a întâmplat să revin în această încăpere în aşa de scurt timp... Incercam să evadez din închipuirile şi fanteziile mele şi să mă calmez... dar degeaba... Eram prins în mrejele acestei sirene a versului ce-mi poruncea cu glas mieros fiecare acţiune...

Relaxarea din vocea ei şi tonul jucăuş mă făceau să mă ştiu pe mâini bune însă gândurile mele şi privirile ce-i dezbrăcau trupul ascundeau o vinovăţie cumplită... aşteptam să fiu prins şi pedepsit la fiecare pas iar pedeapsa încă nu se arăta... O vedeam pe ea cum se mlădiază simţindu-mi privirea în spatele ei, dorindu-se alintată de gândurile mele... Nu ştiam dacă visez sau plutesc sau ce-o mai fi şi acest sentiment ce-mi pune nod în gât şi-mi împiedică paşii ...

"Să luăm loc... " spuse ea, aşezându-se pe un fotoliu pufos şi arătându-mi loc pe un altul vis a vis... cu spatele către holul de unde trebuia să vină Eva... dar cu vedere către o bună parte din piciorul ei gol pus peste celălalt. Eram tentat să privesc dar mă străduiam să-mi menţin atenţia deasupra şi să-i caut privirea, chiar dacă nici s-o privesc în ochi nu-mi venea uşor... Mă tot gândeam dacă nu cumva o să amuţească şi vocea-mi puternică şi hotărâtă de mai devreme, pe care n-o mai controlam odată cu apariţia Evei, în mintea mea, udă şi dezbrăcată...

"Aruncă-mi şi mie prosopul acela galben, am uitat să-l scot înainte să întru la dus..." Am strigat din uşă, sperând să mă audă... În baie se scurgea încă apa şi nu auzeam foarte bine ...

"Imediat vin... sau, mai bine, ia-l tu singură, am niţică treabă aici... " se auzi vocea Verei din camera de zi.

Am coborât din cadă şi târâindu-mi tălpile pe preşul din baie am făcut câteva sărituri în cameră să iau prosopul şi să nu ud toată podeaua...

Îl scot din geamantanul deschis şi-l înfăşor în jurul sânilor... Îmi place să simt cum pielea-mi absoarbe picăturile de apă şi se hidratează... iar în timpul ista să beau un fresh şi să trag dintr-o ţigară ...

Aşa că mă aplec după ţigările uitate pe jos lângă sticla de vin, iau şi scrumiera umplută jumate de chiştoace rujate, de mine, şi încerc să mă-ndrept dar prosopul alunecă pe jos şi... îl las să alunece.

Fac un pas când observ pe fotoliul din faţa Verei un bărbat... undeva până în treişcinci, cu ochii pironiţi în smocul de păr ce-mi ascunde sexul, e roşu la faţă şi s-a piedut, când vede că îi confrunt privirea lasă ochii în pământ... E îmbrăcat ciudat, nu-mi pot da seama cu ce se ocupă, cine este sau ce caută aici, dar din expresia Verei înţeleg că nu trebuie să-mi fac griji aşa că păşesc în continuare să aşez pachetul de ţigări şi scrumiera pe măsuţa dintre fotolii şi-i întind mâna să mă prezint...

"Bună, eu sunt Eva, pe asta mică la care te

holbezi... n-am botezat-o încă, dar poți să-i spui cum vrei... am văzut că ai fost mai atent la apariția ei decât la a mea, aşa că nu vreau să intervin... o să-mi aprind o țigară şi vă las pe voi să discutați”... zic sigură pe mine şi trag un scaun lângă măsuță rămînînd, fără un motiv întemeiat, goală în fața lor, aprinzând doar o țigară şi jucându-mă cu fumul, atentă fiind la Vera şi aşteptând explicații ...

“Rareş” şoptesc vorbind parcă pentru mine ...

Prezența şi dezinhibarea Evei m-au tulburat serios, era de o frumusețe sălbatică, corp de felină cu forme pline, un dans anume îi mişcă coapsele, altfel rebelă şi dezinhibată, pare mult mai cu picioarele pe pământ decât Vera şi trezeşte parcă altă latură a personalității mele...

“El e Rareş, vecinul de vis a vis ... l-am găsit pe preş la intrare trăgând cu urechea la ceea ce faci... Dacă ştia el că uşa e deschisă, îți făcea o vizită sub duş (ha ha) ... Cică te-a auzit făcând ceva zgomot puternic şi s-a îngrijorat...” zise Vera râzând...

E drept că aveam o față... mă priveam în oglinda sprijinită de perete şi păream mai mult mort decât viu... Speriat de bombe artizanale nu alta... Dar această dinamită era iarăşi, pentru a câtă oară, decorul meu interior ...

Venisem cu aer exotic din excursie şi mi-a trebuit să-mi iau inima în dinți, să rezolv misterul cu Vera... Iar acum mă găseam într-o postură total incertă... În casă cu două fete frumoase, de una sunt îndrăgostit şi m-a chemat în casă, cealaltă stă goală în fața mea refuzând să-şi mai ridice prosopul de pe jos... un gram de iarbă, o jumătate de sticlă de vin şi o voce bărbătească, hotărâtă şi decisivă... a mea... care ia atitudine, când sunt copleşit de situație. Ce se întâmplă... Ce este de făcut ?!

“Să bem în cinstea acestei întâlniri !” mi-o luă pe dinainte “vocea hotărâtă” izvorâtă din panică şi frică… şi mă pornesc către sticla de vin de pe jos, oferindu-mi locul Evei care abia aştepta ...

Ele oare ce cred despre mine ? Oare cât s-au prins că sunt depăşit de situație şi se joacă cu mintea mea, cât le incită acest rol în trei unde am picat neaşteptat şi pentru mine şi pentru ele... Oare se vede că tremur? Oare când îmi vin în fire?

Privesc cămaşa mirosită de mine, mai devreme... îi am încă parfumul în nări... Uite şi paharul Evei din care am băut cu nesaț... Off şi eu care credeam... Dar oare cum o să fie după ce o să fumez, nu cred că e bine să fumez în starea asta de panică... o să fie cumplit! Unde sunt alte pahare?... O să beau eu din sticlă?

Mă întorc victorios către măsuță cu sticla de vin pe jumătate plină şi două pahare, pe care le ofer, respectiv Verei pe cel fără ruj... şi Evei pe celălalt... Întreb de încă un pahar şi sunt gata să merg la bucătărie să-mi dau cu apă pe față de la atâta tensiune când Vera, surprinsă, întreabă:

“ De unde ai ştiut unde e sticla de vin, şi paharele care cum le bem ? Rareş, mă uimeşti !” ... şi încep ambele să rîdă amintindu-şi de reclama la Tico.

Îmi întorc capul şi zâmbesc larg... până şi privirea mi-e tulbure şi nu văd exact... să fie piciorul gol al Verei sau coapsele descoperite ale Evei... să fie emoție sau panică generală.... nu ştiu şi nici nu înțeleg nimic.... sunt pe pilot automat deoarece nimic din ce ştiam nu mai e la fel... E ca şi cum am visat şi m-am trezit în acelaşi vis doar că am o strângere de inimă cumplită, picioare tremurânde şi-un gol în stomac... Plec grăbit către bucătărie unde Vera îmi spunea că mai este un pahar şi pentru mine...

Încep să gândesc... mă cutremur...

Privirile furate pe vizor de altă dată s-au transformat în realitatea zâmbăreață în rochie cu sfârcuri întărite... Vera în carne şi oase lângă mine. Poeziile ei şi închipuirile mele îşi găsesc rezonanță într-o întâlnire confuză... cu un gram de iarbă şi o Eva goală şi dezinhibată care-mi distrag atenția... Gesturile mele cu care am nutrit atâta pasiune ascunsă... stau acum relevate şi nu neapărat relevante pe un fotoliu pufos...

De ce nu mă mai trezesc din acest vis... cumva frumos, cumva grotesc... Nici nu mai ştiu cum... Nu aşa vroiam s-o cunosc pe Vera. Nu aşa mă aşteptam să se poarte cu mine. Nu mă aşteptam să întru în casa ei ca un hoț... Nu mă vedeam stînd în fața Verei şi gândindu-mă animalic şi pervers la goliciunea Evei, prietena ei... Nu ştiam că în mintea mea sunt voci hotărâte şi puternice, asemeni unor demoni, care iau atitudine când eu, de fapt, închid ochii şi cred că totul s-a sfârşit... Cine sunt eu?! Ce mi se întâmplă?! Cum pot să visez o femeie ca Vera, să-i divinizez prezența, să simt că respir zilnic doar ca s-o văd prin vizor şi acum să împart acelaşi aer... acelaşi vin... aceeaşi iarbă... aceleaşi gânduri (oare sunt aceleaşi gânduri...) în aceeaşi încăpere cu ea... Oare ele nu fac mişto?! Oare nu văd de fapt că sunt pierdut irecuperabil în această pasiune ascunsă şi totodată poftă către carnal? Of Doamne ! “

Arunc cu apă pe față din abundență... apa, această materie fluidă vie, menită să spele, să curețe, să deschidă drumuri în rocă sau să stingă focul, îmi dă mare putere... îmi linişteşte ființa.... mă umple de energie vitală pozitivă... îmi purifică simțurile şi mă înalță... Simt cum clipa de linişte capătă însemnătate, departe de stimuli şi frici interioare, mă las pradă stropilor reci de apă care-mi inundă palmele şi apoi îmi răcoresc fruntea, ochii şi fața...

“Mai doriți ceva de la bucătărie ?” Întreb într-o doară, după ce am găsit paharul căutat...

“Adu, te rog, grinderul... să mărunțim ceva bun...” ... se auzi vocea jucăuşă a Verei; se bucură că o copilă şi-mi aducea aminte de ce o iubesc; adoram la ea această naivitate naturală, această trăire profundă a lucrurilor simple, pure şi simple...

“Iată-mă-s “... revin eu mai relaxat din bucătărie privind fix către Vera, încercând să inspir din aerul proaspăt şi jucăuş din ochii ei... “Să batem un cui...” ... şi mă aşez pe scaun desfăcând marfa şi mirosind cu nesaț din aroma verde... “Miroase tare bine, simt cum muzica aşa o să “alunece” mai bine după primele fumuri” ...

‘M-a privit atât de intens de când s-a întors, e clar că şi el vrea să-mi spună ceva... Nu mai este atât de tulburat şi pare mai sigur pe el. Eva a terminat țigara şi a plecat să pună ceva pe ea... Eu îl privesc mută cum

pregăteşte ţigara... Mişcări energice, sigure şi totodată relaxate... Ştie ce face, se vede că are experienţă... E acel gen de bărbat misterios care atrage privirile şi răspunde doar la anumite semnale... Îmi plac mâinile lui... masculine, puternice dar şi cu o textura fină... Mi-ar plăcea să rupă rochia de pe mine în acelaşi fel... relaxat, sigur pe el, privindu-mă intens în ochi... Mi-ar plăcea să mă ştiu goală în faţă lui, acum, iar el să mă atingă peste tot, păstrându-şi atenţia în privirea mea şi aşteptându-mi reacţiile...'

Ridic paharul de vin şi iau o înghiţitură amplă... Vinul taninos îmi lasă o urmă de poftă nebună în gură şi îşi continuă drumul pe gât... puternic şi dur... 'Prezenţa lui aici... Cum de-am avut curajul să-l invit... L-am văzut cum mă privea şi nu se dădea dus din uşă... M-am speriat. Dar el ce crede ? Vai cum mă privea pe scări... Ce decis era când a deschis uşa şi brusc i-am simţit parfumul cum mă învăluie... M-au trecut fiori şi ce bine că eram cu spatele să nu vadă cum am tremurat toată... Abia aştept să mă las pradă fumurilor, să râdem şi să ne privim indecent... Să-i rup nasturii de la cămaşă cu puterea minţii şi să mă cuibăresc în braţele lui... Să-l văd purtat de gânduri cum se destinde şi îşi întinde trupul pe podea căutând o poziţie mai relaxată...' Inghit în sec acum şi mai aprind o ţigară în aşteptarea pipei păcii ...

Eva se întoarce cu un tricou cu ENDorphins scris cu litere de-o şchioapă, mă uit amuzat. Eliberarea andorfinelor nu e departe... Am terminat de făcut ţigara şi o aprind după ce mă consult cu ele că putem începe... Uooop primul fum... ţin în plămâni şi mai trag o dată... apoi pasez către Eva care abia aşteaptă... un fum puternic, acum Vera... care trage în doze mici dar sigure... de trei ori... 'Fumăm diferit, zic ... dar fiecare am impresia că ştie ce face ...'

"Când ai fumat prima oară ?" spun uitându-mă atent la Vera care îşi soarbe ultimul fum şi-mi întinde cuiul. "Prima oară într-o tabără de creaţie prin Sighişoara... A fost foarte drăguţ pentru că toţi mă încurajau şi au avut grijă de mine... Îmi aduc aminte şi acum când a început totul să capete nuanţe noi şi să nu mai pot să-mi stăpânesc gândurile... râdeam copios când ceilalţi încă nu ajunseră la al doilea fum... Tu?"

"Eu la o petrecere... la care am ajuns mai târziu şi am observat că o parte din gaşcă se retrage tiptil pe balcon... Nu ştiam cât de tare e treaba aşa că am tras cu poftă când mi-a venit rândul... Am tuşit înecat şi toţi au început să rîdă, deja la al doilea fum am fost atât de atent că am simţit cum mi se urcă la cap... Am început să vorbesc şi spuneam numai tâmpenii... Nu reuşeam să termin nicio idee că toată lumea era pe jos de rîs... Mie mi s-a părut distractiv abia apoi, când am reuşit să stăpânesc experienţa... Tu Eva ?

"Nici nu mai ştiu când... Eram cu fratele meu la mare... Stăteam pe plajă la un foc pe nisip. Mi-a zis să trag şi eu un fum să rămânem în acelaşi film cu ceilalţi... La câteva minute după ce am tras am izbucnit într-un hohot de rîs din nimic şi apoi parcă n-a mai trecut mult şi-am intrat cu toţii goi în apă... Marea era plină de luminiţe... licurici cred sau aşa vedeam eu atunci... a fost foarte bine... "

Uşor-uşor pipa păcii a făcut loc unui nor de relaxare... Panica şi teama s-au transformat într-un sentiment de bine comun... Privirile au început să fie mai vagi şi pleoapele mai căzute... Culorile şi sunetele mai vii şi mai fluide... vorbele mai complicate şi cuvintele mai atent selecţionate... O atmosferă aparte care risipise panica şi relaxase simţurile ...

"Să dansăm..." sări Eva, la un moment dat, din fotoliu, unduindu-şi trupul în lumina veiozei din colţul camerei... Eu şi Vera am urmat-o mimetic... ne-am trezit cu toţii în mijlocul camerei murmurând 'Enjoy the ride' cu ochii închişi şi descoperind o multitudine de mişcări neregulate care stăteau ascunse în fiecare din noi...

Am rămas înlănţuiţi într-un dans haotic... melodia s-a terminat încetul cu încetul dar stăruia în minţile noastre... Pe Eva a bufnit-o râsul prima când a observat lipsa muzicii... am izbucnit toţi... Eram atât de frumoşi şi luminoşi... Intrasem într-o stare bună şi vroiam să ne bucurăm de fiecare clipă...

Le priveam şi observam similarităţi... Energie pozitivă, zâmbet şi râsete, trăsăturile fetelor începeau să coincidă... mă simţeam excelent... Mă bucuram ca un copil de momentul în care mi-am luat inima în dinţi şi am zis să intru... Zâmbeam pe interior.

Am mers către computer aducându-mi aminte de linia de jazz care mi-a făcut intrarea câteva minute mai devreme... Mi s-a părut amuzant să rememorez acele clipe şi am apăsat play...

Bănuiesc că toate acestea au durat ceva, Vera tocmai închidea uşa la baie dispărând în lumina iar Eva era cu mâinile în aer şi mă chema la dans... Am păşit cu încredre şi m-am apropiat... Am închis ochii pentru a simţi mai bine dansul... Ce dans ?!... pentru a-i simţi mai bine corpul, formele, plăcerea şi dorinţa ...

Îşi lipea sînii de pieptul meu şi cu mâinile petrecute peste cămaşa mea mă trăgea mai aproape... În mintea mea simţeam cum îi cuprind cupa între degete... şi cum i-ar plăcea s-o smotocesc. Ştiam că sub tricou nu mai este nimic iar mâinile mele alunecau uşor de pe şolduri...

Când degetele mele i-au atins pielea pe sub tricou... s-a încordat toată iar pielea îi era de găină... m-a strâns în braţe escaladîndu-mă uşor... Am continuat să-i cuprind pielea... descoperindu-i fineţea şi catifelarea... Pofta carnală mă învăluia şi mă purta departe... Îmi imaginam cum se excită şi cum reacţionează la asta...Cumva spasmele ei din braţele mele urmau firul unei poveşti comune... înlănţuiţi, dansam pierduţi de noi, în simţuri ascuţite... I-am mângâiat spatele, fundul... uşor m-am depărtat cât să-i cuprind un sîn în palmă şi să-l strâng posesiv... Ea plutea şi-mi cerceta braţele, spatele... se arcuia şi-mi făcea loc s-o descopăr... Simţeam pantalonii cum iau foc şi cum devin neîncăpători reacţiei mele la aceste atingeri...

Eva visa, dansa şi se lasă atinsă dintr-o enormă plăcere a simţurilor... O bucurie întreagă îi trecea prin corp şi pe buze, râdea şi mă strângea senzual în braţe... păstrându-mă parcă într-o prinsoare plăcută... Eu învăluit în plăcere, dansăm haotic de carnal, plimbându-mi palmele pe formele ei fierbinţi... mângâindu-i pielea

şi mirosindu-i parfumul... Am deschis ochii brusc! Mi-am amintit parfumul, mi-am amintit de Vera şi mi-am dat seama că de fapt nu ea era acolo cu mine în dans, ci Eva... Când am deschis ochii am şi văzut-o...

Era cuibărită deja în fotoliu, ne privea atentă, într-o stare confuză de plăcere domoală... Pe de o parte se bucura alături de noi de plăcere şi simțuri... pe de altă parte medita la această descătuşare de energie primară în care nu-şi găsea locul... Privirea ei cuprindea fiecare detaliu, simțeam cum se entuziasmează privindu-ne unduirile şi voluptatea atingerilor, ne urmărea îndeaproape descoperindu-ne şi ea în felul ei...

La un moment dat mi-a descoperit privirea, s-a oprit şi m-a privit atent... încerca parcă să-mi atingă o coardă mai adâncă, diferită de această superficială poftă carnală...

Am început să vorbim mental privindu-ne fix... stând aproape nemişcat în brațele Evei ca s-o privesc...

“Mi-ar plăcea să vin să te fur din brațele ei pofticioase, să-mi las corpul pradă atingerilor tale păcătoase, însă aleg să vă privesc. Nici dacă m-ați chema n-aş veni. Te vreau pentru mine, n-aş putea să te împart... M-aş încolăci toată în jurul dorinței tale şi aş aştepta să fiu dominată... Să-ți simt forța din brațe cum îmi frământă formele... să mă striveşti sub puterea strângerilor tale pătimaşe... “

“Aş vrea să fii tu în locul ei acum... M-am lăsat dus de val şi m-am trezit în acest dans nebun cu ea, hai vino cu noi să ne bucurăm împreună... valul de fericire ne-a cuprins pe toți şi ar trebui să dansăm împreună... Hai vino şi tu şi întortochează-ți mişcările cu ale noastre...”

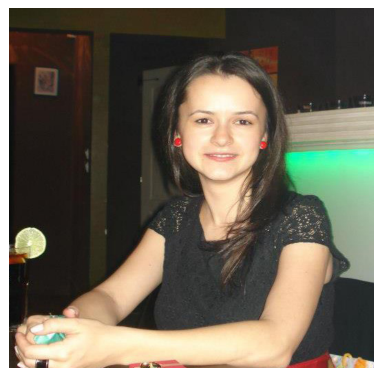
“Aş vrea să mergem în dormitor şi să dansăm între cearceafuri... să ne respirăm unul altuia gemetele şi să ne unim într-un cor la sfârşit... Mă bucur să te văd aşa... Fără prezența Evei n-aş fi avut curaj... O las pe ea să guste prima din tine, îmi place să văd că te vrea pentru că, de obicei, reuşeşte să obțină un bărbat pe care-l doreşte... Îmi place să văd cum o înnebuneşti din atingeri şi rămâi cu privirea țintă la mine... Mă hipnotizezi... “

“Îți place să mă priveşti cum mă desfăşor, ştii că între mine şi Eva n-ar putea fi mai mult de atât, aşa că mă priveşti plină de substrat. Îmi măsori atingerile şi-mi trezeşti apetitul prin nelinişte stării tale pasive. Mi-ai aruncat-o pe Eva în brațe ca să mă testezi şi acum te joci cu mintea mea încercând să-mi pătrunzi în profunzimea gândurilor. Arunci cu aceste săgeți din orbite care se înfig în frunte şi-mi determină acțiunile viitoare...”

“Mi-ar plăcea să te privesc când o ai pe Eva, când se dezlănțuie animalul din tine, peste un corp senzual de femeie coaptă... Mi-ar plăcea să ştii că vă privesc... ca acum, şi că mă încarc din tensiunea acțiunilor voastre şi a gândurilor noastre... Vreau să văd cum reuşeşti s-o supui pe Eva sau măcar cum te chinui de dragul meu s-o faci să geamă... Aş vrea s-o văd încordată şi curbată toată, cu tine în ea, mulțumindu-ți prin țipete scurte... Aş vrea să scriu o poezie despre asta ... să-mi înfig penița în lichidul plăcerii acestor pasiuni animalice şi să las gândurile să mă posede până în momentul în care te voi avea EU ...”

CRITICĂ LITERARĂ

Oana PURICE



Oana Purice – Născută în 1989, a absolvit Facultatea de Litere din Bucureşti, iar apoi, tot aici, a urmat cursurile masteratului de Teoria literaturii şi literatură comparată, încheindu-le cu o lucrare despre literatura memorialistică românească publicată între 1945 şi 1989. A contribuit cu un text la volumul colectiv Intertext: pânza de păianjen, *publicat în 2013 la Editura Muzeului Național al Literaturii Române. A semnat articole în* Cultura*,* România literară*,* Limba şi literatura*,* Transilvania şi Observator cultural.

Practica rescrierii în proza postmodernă românească

În 2003, la apariția romanului său, *Fetița,* Mihai Zamfir recomanda: „Ce-ar fi dacă, în loc de a lansa pe piață noutăți dubioase, ne-am consacra rescrierii capodoperelor? Dacă am actualiza, în felul nostru, arta medievală a copierii comentate, a scrisului în palimpsest? Ce-ar fi dacă cititorul ar şti din capul locului la ce să se aştepte atunci când deschide romanul?”[1].

Invitația este, aşadar, la *rescriere*, concept asupra căruia mă voi opri, având drept cadru teoretic principal un studiu din 2001 al lui Christian Moraru, şi pe care îl voi ilustra cu două texte din spațiul românesc.

Rescrierea, urmărind sensul ei prim, indicat de prefixul iterativ (ca *scriere din nou*) este un fenomen literar cu o lungă tradiție (identificată, de unii cercetători, cu însăşi istoria literaturii), dar productive sunt şi extrapolările termenului, considerările metaforice. Nu doar literatura cunoaşte această practică, ci şi celelalte arte. Mult mai la îndemână şi mai uşor de reperat în realitatea imediată sunt exemplele din cultura de de masă: *coverurile* din muzică, remake-urile din cinematografie, revenirile automobilistice[2] sau tendințele din modă, ce se arată a fi un domeniu cu multe volute şi recuperări, azi realizând întoarceri în timp de la psihedelismului anilor ’60 la castitatea vestimentară a epocii victoriene.

Rescrierea nu intră doar unor zone artistice individuale, ci atinge şi domenii exterioare lor. Într-

un studiu publicat în 2004, Didier Coste (profesor la Universitatea din Bordeaux) amintește de alte sensuri metaforice ale rescrierii, dezvoltate cu precădere în ultimele decade: „the rewriting of history, of genre or gender”. Prima ipostază, a rescrierii istoriei, este relevantă în mai mare măsură pentru spațiul ex-comunist pe care îl voi avea în vedere mai jos. Una dintre funcțiile ideologiei este cea „distorsionantă”[3], manifestată și în România socialistă, prin transfigurarea trecutului național. Fenomenul se extinde și la nivelul istoriei literare, prin excomunicările și revizuirile ulterioare și ajunge și la rescrirea literaturii însești.

Unul dintre cei care va rafina cercetarea asupra conceptului de rescriere și va articula o teorie funcțională (atât în contextele american și postcolonial – pe care le ia în discuție, cât și în spațiul românesc, asupra căruia mă voi opri eu) este Christian Moraru, profesor de origine română de la University of North Carolina at Greensboro. În studiul său din 2001, *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, Christian Moraru propune o specializare a conceptului, circumscriindu-l esteticii postmoderniste și oferindu-i trăsături specifice, care să-l diferențieze de aparițiile lui anterioare în istoria literaturii.

Anunțând că va studia felul în care texte postmoderniste remodelează romane, nuvele sau povești ale secolului al XIX-lea, Christian Moraru pleacă în demersul său de la a-și manifesta totala neîncredere în verdictele de tipul „*all writing* is rewriting” (xii); el consideră că rescrierea presupune o remodelare a unor coordonate socio-culturale, implicând „both literary and transliterary (social, political, ideological) permutations” (xiii). Cu alte cuvinte, rescrierea amestecă forme de postmodernism cu alte discursuri ale epocii contemporane și cu memoria culturală sau textuală a istoriei (Christian Moraru va reveni la această idee, dezvoltând-o în cartea sa din 2005, *Memorious Discourse. Reprise and Representation in Postmodernism*).

Rescrierea – practică specializată

În demonstrația sa, Christian Moraru apelează la o serie de concepte pe care le învestește cu semnificații specializate; în măsura în care echivalentele lor în limba română nu le modifică înțelesul, voi folosi, la rândul meu, același inventar, acolo unde situațiile o vor permite. Pornind de la verbul „to rewrite”, Christian Moraru derivează „rewriting” (*rescriere* – procesul de a rescrie), „rewrites” (*rescrieri* – opere rezultate în urma procesului), „rewritten” (*rescrise* – operele-sursă) și „rewriter” (*rescriitorul*). Cu la fel de mare implicare sunt *recititorii* („reredears”)[4], cei care sunt confruntați cu senzația de *déjà-lu* și care devin, la rândul lor, prin lectură, rescriitori ai rescrierilor[5].

Întrucât rescrierea este și o formă de punere în discuție și reevaluare a unor contexte culturale, sociale sau ideologii, cele mai predispuse la o astfel de practică sunt textele ce au devenit canonice (popularizate prin reeditări, includeri în programe școlare etc.), care s-au mitizat (intrând în „cultural mythology”), ajungând să reprezinte o identitate națională[6] sau culturală. Moraru atrage însă atenția că fenomenul depășește granițele unei literaturi naționale, dezvoltând astfel și o perspectivă transnațională asupra studiului literaturii[7].

Odată stabilite originalitatea și independența rescrierii în raport cu opera rescrisă[8], se ridică întrebarea cum se desfășoară acest proces. Presupunând existența unor forțe de interacțiune în interiorul câmpului literar și a unui raport (deseori conflictual) de tipul centru-periferie, Christian Moraru identifică următoarea practică: „they [rescrierile, n.m.] usually take on the representation of race, gender, or class in the *model* story and alter it, or [...] *other* it from *marginal* standpoints. It is in this sense that rewriting carries out a complex, critical rereading of the rewritten narrative, fulfilling interpretive, aesthetic, as well as ideological and political functions” (9). Din această perspectivă, rescrierile fac cu ușurință obiectul studiilor culturale și justifică apropierea lor de literatura postcolonială. Cu câteva pagini mai înainte, Moraru o citează pe Gloria E. Anzaldúa, care, în *This Bridge Called My Back,* mărturisește: „I write...to rewrite the stories others have miswritten about me” (cit. în Moraru 6). Pentru spațiul românesc, relectura și rescrierea critice sunt vizibile mai ales în cheie ideologică, *adaptările* vizând modificările structurale (sociale, politice, culturale) impuse de regimul comunist; acesta este cazul *„Tainelor inimei”*, romanul lui Cristian Teodorescu (ce preia titlul și redimensionează începutul romanesc al lui Mihail Kogălniceanu, plasându-și personajele în ultimii ani ai ceaușismului) sau al romanului lui Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, considerat de unii critici o rescriere a *Doamnei Bovary.* Poate că în categoria *gender rewriting* s-ar putea plasa romanul Ceciliei Ștefănescu, *Legături bolnăvicioase*; deși trimiterea intertextuală la cartea lui Choderlos de Laclos este evidentă, se poate cu greu găsi în jocurile Marchizei de Merteuil și a ale lui Valmont o sursă pentru incertele pulsiuni dintre naratoare și Alex (prietena și colega ei de facultate), sau între prima și fratele său. Căci, ceea ce pare lesbianism, se conturează în final a fi un „autoerotism obținut prin dedublare” (Agopian cit. în Mihăilescu 2006, 228).

Ajungând la această observație, Christian Moraru diferențiază rescrierile neo-clasice, care traduc și adaptează (fenomen „underwriting”), de cele contemporane, care își subminează ironic „maeștrii”, stilul și ideologia acestora; ele reprezintă ceea ce Moraru numește „counterwriting”. Prin folosirea acestui prefixoid, conceptul pare să se suprapună „anxietății influenței” a lui Harold Bloom, pe care acesta o definea ca „o matrice de relații – imaginstice, temporale, spirituale, psihice – toate având în ultimă instanță o natură defensivă” (20). Doar că, pe de o parte, rescrierea nu vine întotdeauna ca o revoltă împotriva operei-sursă (existând, dimpotrivă, motivația inversă, a unui elogiu adus precursorului), și, pe de altă parte (de altfel și cel mai important punct de incompatibilitate), în timp ce rescrierea este un proces intenționat, existând o selecție realizată în mod voit de scriitor, în funcție de „his cultural positioning and agenda” (Moraru, 2001, xv), anxietatea influenței „nu se supune dorinței” (Bloom, 57), putând fi sau nu internalizată de scriitor.

1. Oranjul e noul gri

În volumul din 2001 (*Memorious Discourse. Reprise and Representation in Postmodernism)*, Christian Moraru reia ideea istoricității postmodernismului, afirmând că „Postmodernism [...] is anything but ahistorical, a culture without memory or dispassionate exercise in political apathy [...]; the postmodernism fundamentally rests upon a complex *engagement* with the world, upon a relational pathos that renders postmodernist texts, tunes, and art objects deeply *dialogic*, as we used to say back in the Bakhtinian eighties” (9). Conștiința istorică a postmodernismului este un fapt ușor de demonstrat, ilustrat şi de povestirea lui George Cuşnarencu asupra căreia mă voi opri.

George Cuşnarecu își publică colecția de proză scurtă abia în 2005, dar sub titlul de *Colonia penitenciară oranj*, el adună atât texte scrise înainte de căderea comunsimului, cât şi unele scrise după aceea. Povestirea care dă numele volumului este o rescriere cu acte în regulă, care pare să urmeze fidel teoria lui Christian Moraru.

Trimiterea intertextuală este vizibilă, textul-sursă fiind proza lui Franz Kafka, „Colonia penitenciară”. Anul scrierii textului este 1980, aşadar plin ceauşism, iar ceea ce se realizează este o răsturnare cu intenție ironică a sistemului concentrațional descris de Kafka. Dacă, în „Colonia penitenciară”, centrală este imaginea maşinăriei de tortură manevrate de ofițer, în „Colonia penitenciară oranj” *punctumul* este reprezentat de poarta penitenciarului, vopsită în „oranj şi alb”, *oranjul* fiind culoarea preferată a deținuților, „reacția lor cromatică la viața care se desfăşura dincolo de gardul de sârmă ghimpată” (15). Chiar şi aceste detalii anunță o incongruență între insula lui Kafka şi lumea lui Cuşnarencu, dar ceea ce urmează destabilizează complet universul de aşteptare. În spatele acestei porți se construieşte o comunitate aflată în totală antiteză cu societatea exterioară, degradată sub o conducere defectuoasă. Aşadar, în interiorul penitenciarului, deşi veneau la muncă, deținuții se schimbau în haine curate, purtau mănuşi oranj şi pantofi de lac, „arătau ca nişte lorzi în recreație” (15). Mai mult, ei se bucurau de cinci ore de destindere după cele două ore de lucru, de şase mese pe zi (însumând 6000 de calorii), dar şi de sală de mese cu fotolii capitonate, piscină, salon de masaj, saună, bibliotecă, sală de cinema (unde rulau filme interzise în afară); peste toate acestea, mai primeau şi bani şi alimente la intervale regulate, pentru a le trimite acasă. Totul este astfel o utopie cu tuşe groase de ironie.

Miza povestirii vine în epilog, când după o relatare derutantă prin lipsa de semnificație (despre furia directorului de la C.E.S.T., Gregorian Dumitru), apare în prim-plan Pantazi G. un funcționar la aceeaşi întreprindere. Surprinzând momentul în care deținuților le sunt aduse cadourile de Crăciun (căci era o tradiție să primească la astfel de ocazii sau la zilele de naştere „cadouri nevinovate” ca whiskey, țigări, videocasetofoane sau combine audio), Pantazi vrea să intre în colonie, să devină unul dintre deținuți. Imediat însă este oprit de paznic: „Ce faci,tată? Fugi de dracu? [...]. Țara are nevoie de brațele tale vânjoase” (25). Şi naratorul pare să empatizeze cu păzitorul: „Păi ce? Colonia penitenciară oranj era pentru oricine?” (25).

În timp ce textul lui Kafka se constituie în mare parte din prezentarea funcționării instalației de tortură, existând o antiteză clară între condamnat şi exploratorul liber, care poate alege oricând să părăsească colonia, în cel al lui George Cuşnarecu lucrurile sunt exact pe dos. Se descrie armonia coloniei şi se pun în contrast libertățile de care se bucură un condamnat şi restricțiile pe care le întâmpină un om liber. Critica şi reinterpretarea sunt aici îndreptate nu spre textul-sursă (cum discută Christian Moraru), ci spre ideologia şi deraierile pe care ea le-a provocat. Kafka este folosit aici mai mult ca element de subversiune, trimiterile fiind mult mai ample[9], la romanele sale şi la lumea kafkiană pe care a ilustrat-o. Semnalele de alarmă ar fi multiple; colonia oranj e fie imaginea idealistă pe care propaganda o proiecta, contrastând cu realitatea propriu-zisă, fie locul de refugiu din lumea angoasantă, care deşi oranj şi plin de beneficii, rămâne un spațiu concentrațional, dar pe care personajul l-ar alege cu entuziasm. Indiferent de poziție, concluziile sunt clare: România anilor ’70-’80 devenise un spațiu claustrant în care libertatea își pierde semnificația şi valoarea, din care nu există scăpare, deoarece „colonia oranj nu e pentru oricine”.

2. Domnul K. vrea înapoi

Kafka este o recurență în spațiul rescrierilor româneşti, la nouă ani de la apariția volumului lui Cuşnarencu, publicându-se romanul lui Matei Vişniec, *Domnul K. eliberat*, scris, cum mărturiseşte autorul în prefață, între 1988 şi 1989. Şi Vişniec răstoarnă coordonatele textului-sursă (*Procesul*), dar păstrează atmosfera, care devine şi aici cheie de interpretare. Dacă romanul lui Kafka începea cu anunțarea arestării lui Josef K., cel analizat aici debutează cu vestea eliberării lui Kosef J. Se observă astfel şi inversarea onomastică, care vine în dezacord cu titlul. Se referă Vişniec la personajul lui Kafka, într-un simplu act de intertextualitate sau este marcantă intenția de a păstra inițiala prenumelui? Într-o logică a rescrierii aşa cum e teoretizată de Christian Moraru, cea de-a doua situație pare mai veridică, dovedind astfel fie o familiaritate a naratorului/autorului cu personajul (identificabilă şi în prefață, unde mărturiseşte acelaşi şoc al întâlnirii cu libertatea: „nu ştiam ce să fac cu libertatea mea”, 6), fie o dezumanizare a *eroului*, prin minimalizarea persoanei, redusă la o inițială aparținând şi ea unui nume cu o capacitate mică de individualizare.

Lui Kosef J. i se amână anunțul eliberării, dându-i-se, în schimb, semne succesive ale schimbării statutului; în acelaşi crescendo, starea lui de îngrijorare se amplifică, până când, conştientizând, „se simți, dintr-odată, nespus de singur” (27), pentru că, eliberat, „nu avea niciun punct de reper” (29). Libertatea devine un concept relativ în roman, atât pentru că protagonistul amână părăsirea penitenciarului, ba chiar tânjeşte după celula lui cu numărul 50, cât şi pentru că, explorând împrejurimile închisorii şi apoi oraşul, îşi dă seama că

trăieşte, de fapt, într-un spaţiu concetraţionar extins, şi că cei de afară au doar iluzia libertăţii. Critica sistemului comunist represiv este miza principală a romanului, Vişniec folosind procedeul rescrierii pentru a găsi un corelativ recognoscibil al stării sale imediat după emigrarea în Franţa; echivalentul este găsit nu în realitatea imediată, ci într-una livrescă.

Dacă Didier Coste şi Christian Moraru insistă mai ales asupra naturii ofesnive a rescrieii, în raport cu opera rescrisă, în introducerea de la *Rerwriting/Reprising in Literature: The Paradoxes of Intertextuality* se notează dubla dimensiune a practicii: „many re-writers waver between homage and pillage, in a complex attitude founded on the illusion of filiation" (xi). Dacă în cazul lui Cuşnarecu, nu se pot stabili proporţiile dintre omagiu şi „jefuire", în ceea ce îl priveşte pe Vişniec influenţa este clară, întrucât autorul însuşi mărturiseşte în prefaţă că „romanul meu, *Domnul K. eliberat*, este, în primul rând, un omagiu adus lui Kafka" (6).

Un aspect important al teoriei rescrierii este cel legat de încadrarea morfologică a practicii. În opinia lui Christian Moraru, rescrierea nu este un gen literar, ci mai degrabă un „arhigen" sau o „practică hibridă"; este, cu siguranţă, „an intertextual and *inter-discursive* phenomenon, a writing process that may absorbe any of the canonical genres, textual relations and techniques [...], while showing off this absorbtion by means of specific reference, allusions and, more important, [...] elaborate narrative parallelisms" (19). Atât „Colonia penitenciară oranj", cât şi *Domnul K. Eliberat* probează această idee.

Textul apare pe coperta a patra a volumului.

[2] Christian Moraru oferă ca exemple stilurile retro folosite de Crysler PT Cruiser (ce readuce pe străzile anilor 2000, în variante modificate, modele din 1930) sau de Volkswagen Beetle.

[3] Preluată din teoria lui Paul Cornea din *Interpretare şi raţionalitate* şi discutată de Şerban Axinte în studiul său din antologia *Literatura şi politicul,* editată de Mircea Anghelescu în 2010.

[4] Trimiterile la studiul *A citit, a recitit* al lui Matei Călinescu, de unde preia conceptul, sunt recurente.

[5] Preluând ideea lui Roland Barthes din *Image-Music-Text*, Christian Moraru crede că lectura este un început al rescrierii: „reading becomes an «activity of production» enabling us to «re-write» again, critically" (4).

[6] Dintre textele la care autorul face referire, cele mai multe sunt rescrieri ale romanului lui Nathaniel Hawthorne, *Litera stacojie* (John Updike îl rescrie în *O lună de duminici*, Tori Morrison în *Beloved*, Paul Auster în *The New York Trilogy*, Kathy Acker în *Blood and Guts in High-School*). Cartea lui Hawthorne face parte, în viziunea lui Moraru, dintre cele care „literally *tell* us. They tell (us) who we are and how we have come to be what we are" (8).

[7] Şi aici sunt numeroase exemple, amintindu-i doar pe Philip Roth care în *Sânul* şi *The Prague Orgy* rescrie *Metamorfoza* lui Kafka sau pe Michel Butor cu *Portrait de l'artiste en jeune singe* („Portret al artistului ca o tânără maimuţă", trad. mea).

[8] Deşi cele două concepte nu se identifică, fiind mai degrabă complementare, aceeaşi observaţie o face şi Harold Bloom în *Anxietatea influenţei*, spunând că influenţa nu alterează originalitatea, fiind doar „o mepriză poetică", o modalitate prin care cel influenţat încearcă să se distanţeze de precursor tocmai pentru a ascunde influenţa. Exemplul cel mai relevant oferit de Bloom este cel al lui Wallace Stevens care l-a dispreşuit pe Walt Whitman, nu l-a imitat niciodată fățiș, dar „l-a reînviat în mod straniu" (21).

[9] Există trimiteri intertextuale clare la „Colonia penitenciară". Deţinuţii sunt îndemnaţi să fie responsabili în munca lor (supravegherea utilajelor – altă referinţă), amintindu-li-se că ce face fiecare „face pe propria lui piele" (Cuşnarecu, 20). Aceeaşi expresie, doar că în sensul ei literal, apare în Kafka: „ar fi inutil să i se spună [sentinţa, n.m.]. O să afle pe propria-i piele" (141). Însă autorul rescrierii mizează şi pe capacitatea cititorului de a face apel la lecturile kafkiene. Ideea lui Moraru este astfel demonstrată; el spune că rescrierea se adresează unui „cultivated, albeit not necessarily *academic* reader", acelui cititor atent, „able to *perceive* the *double mode*, intertextual and social of rewriting" (Moraru 2001, 25).

Andreea COROIAN



Andreea Coroian – A absolvit Facultatea de Litere a Universităţii Babeş-Bolyai şi masteratul de Studii literare româneşti al aceleiaşi Facultăţi. A publicat eseuri şi cronici literare în revistele Apostrof*,* Steaua*,* Cultura *şi* Philobiblon*. Coordonator al publicaţiei studenţeşti online* Filograf.

Decor interbelic. De ce noul roman s-a născut la oraş?

Faptul că literatura română trebuia să intre într-o altă etapă după apogeul Eminescu nu-i era străin nimănui şi activitatea în lumea culturală a teoreticianului Eugen Lovinescu a venit ca urmare firească a acestei nevoi de un nou Maiorescu, care cerea o direcţie şi aştepta trasarea unor linii tematice şi estetice. Aşezată pe axa ce desparte sau leagă concepţia lovinesciană şi ibrăileană despre evoluţia tematică a literaturii interbelice, *urbanizarea* vine, astfel, fie în liniile determinismului social promovat de G. Ibrăileanu, ca o *consecinţă firească a evoluţiei sociale* a societăţii româneşti interbelice, fie, pe fondul unui sincronism cu literatura occidentală şi răspuns al unui îndemn programatic, ca un *act de punere în acord cu direcţia modernistă* trasată de teoreticianul Eugen Lovinescu.

„Afirmăm, aşadar, chiar de la început, că, în sfertul de veac de care ne ocupăm s-au precizat în sânul

poeziei epice două evoluţii de valoare inegală, dar nu mai puţin evidente şi caracteristice, şi anume: o evoluţie, în primul rând, în ceea ce priveşte materialul de inspiraţie, de la rural la urban, cu injghebarea solidă a unei literaturi urbane; şi, în al doilea rând, şi cu o importanţă mult mai mare, o evoluţie, normală de altfel şi comună tuturor literaturilor în procesul lor de maturizare, de la subiect la obiect sau de la lirism la adevărata literatură epică"[1].

Pornind de la afirmaţia lovinesciană pe care am redat-o *in extenso* datorită poziţionării ei, ca un soi de frontispiciu, în chiar debutul capitolul *Evoluţia poeziei epice în veacul XX: 1. Evoluţia de la rural la urban. 2. Evoluţia de la subiect la obiect.*, se motivează şi importanţa acordată scenelor de viaţă care redau mediul urban, deschizând discuţia despre rolul atribuit acestora de chiar cel care *trimitea literatura spre mediul urban* şi care teoretiza această evoluţie, oferind-o ca *direcţie a literaturii interbelice*.

De urmărit, astfel, cum *problema scenelor sociale*, asociate *urbanului*, depăşeşte cu mult discuţia privitoare la *rolul de mimes*is pe care suntem tentaţi să-l atribuim fără a privi în profunzimea problematicii. Cu siguranţă, literatura interbelică, propunând un *mediu citadin*, avea nevoie de astfel de momente care să *refacă/ reprezinte civilizaţia* perioadei şi să *contextualizeze* în această manieră subiectul ales, inspirat din realităţile perioadei, chiar, fără intenţia precisă a autorilor, mergând pe teoria ibrăileană (pe care o vom exemplifica ulterior). În acest sens, se cuvine combaterea ideii că a fi autentic ar însemna doar a pune pe masă subconştientul, instinctele, naturaleţile necontrolabile ale personajelor, în favoarea unei înfăţişări a omului ca animal social. Omul modern nu mai poate fi autentic dacă nu este pus în relaţie cu societatea şi cu mediul. Dincolo de aceste elemente de suprafaţă, această trecere la urban înseamnă, nu explicit, ci tocmai implicit, trecerea la o altă vârstă estetică a romanului românesc.

1. *Citadinul aduce şi întreţine noul roman*

Nuanţând contribuţia *Sburătorului* la literatura perioadei, Eugen Lovinescu inventariază elementele literaturii preponderent *rurale* de care „beneficiase" cultura română, o trecere în revistă căreia nu-i lipseşte nici umorul, nici ironia. „Nu putem, totuşi, trăi- literariceşte- mereu în lumea haiducilor, a hoţilor de cai (...) nu putem asculta mereu poveştile lui Moş Gheorghe, ce pufăie din lulea în lumina scăzută a amurgului, îşi drege glasul spre a începe o poveste de demult, lungind-o şi neinsprăvind-o niciodată; nu ne putem reduce hrana sufletească numai la o astfel de literatură rudimentară, de bătrâni sfătoşi, de mătuşe limbute, de duduce romanţioase, de boieri ce-şi plimbă vidul sufletesc de ici până colo, sorbind din ceaşca de cafea şi trăgând din lulea, pentru a scoate câte o vorbă zadarnică din mijlocul rotocoalelor de fum"[2]. Sarcastic totuşi, dincolo de acest „râdem, glumim", ceea ce teoreticianul acuză nu este numai ceea ce la suprafaţă am numi *categoria rurală a personajelor* selectată de autorii români, ci însuşi *caracterul estetic care derivă din această alegere*. Căci o literatură ce joacă pe scena acestui mediu social redă „o poveste de demult, lungind-o şi neinsprăvind-o niciodată", care, izvorâtă dintr-un „vid sufletesc", *nu este capabilă să pună probleme existenţiale* şi *să aibă acces la teme mari* „pentru a scoate câte o vorbă zadarnică".

Cu alte cuvinte, atunci când atrage atenţia asupra faptului că „În ţara noastră nu sunt numai popi beţivi, funcţionari stricaţi, argaţi romantici, cobzari amoroşi, boieri ruginiţi, pleava mahalalelor de oraş şi viaţa necăjită îndreptată cu brutalitate spre bunurile materiale"[3], Lovinescu doreşte nu doar aducerea în prim planul literaturii a personajului intelectual, capabil de „*jocuri complexe de sentimente, năzuinţe dezinte*resate"[4], cum cel mai adesea se explică în relaţie de scop-mijloc îndreptarea literaturii spre urban, ci, tocmai, schimbarea din temelii a caracterului romanului ce favorizează apariţia acestei lumi. Sentimentele complexe aduc cu ele *conflictele interioare reale* şi *intensitatea trăirilor personajelo*r cărora liberul arbitru le dictează decizii repetate, rapide şi adesea instabile, de unde şi *dinamicitatea acţiunii şi-a isto*riei, în general. Departe, iată, de povestea lungită şi niciodată isprăvită a lui Moş Gheorghe. *Personajul intelectual* este totodată capabil de meditaţii filosofice complexe, pretabil la idei internaţionale care să permită nu numai *sincronizarea cu literatura occident*ală, dar mai ales *accesul la marile teme ale actualităţii literare.*

Ideea se repetă sub diferite forme şi este privită prin diverse lentile în toată lucrarea lovinesciană, dar formulată explicit, citez, din nou, *in extenso*, în capitolul *Poezia epică urbană*: „Prezenţa *urbanului*, e de prisos să mai amintim, nu aduce prin sine nicio calificaţie estetică; ar fi, totuşi, nedrept să nu adăugăm că urbanismul impune totuşi o *lume nouă* cu probleme noi, de o psihologie mai complexă, şi, oricât ar părea de paradoxal, se poate afirma că aduce chiar cu sine *psihologia*, posibilă decât de la anumite forme de civilizaţie; fără a-şi mări prin sine calificaţia estetică, e incontestabil, prin urmare, că literatura urbană deschide noi şi bogate perspective şi că reprezintă un progres."[5] Teoreticianul o spune clar aici: noua lume socială urbană nu face cu nimic literatura aceasta mai bogată esteticeşte, dar (şi de aici paradoxul!) tocmai această lume, nouă, se constituie drept *fundament pentru toate modificările estetice ale romanului* din perioada interbelică. Lovinescu nu exemplifică de această dată acele deschideri pe care le inventariam ceva mai sus ca sugerate de critica pe care o face romanului rural. Ceea ce, însă, este esenţial de notat aici e că *citadinul provoacă apariţia romanului psihologic.* Care este deja, vrem-nu vrem, o categorie estetică.

Dincolo de această evoluţie ce nu implică esteticul, dar care deschide drumul spre noi categorii estetice, rămâne a discuta şi *evoluţia romanului dinspre subiectiv înspre obiectiv.* Criticând ruralismul literaturii sămănătoriste, impactul asupra încărcăturii estetice se pune pe seama „lirismul ei", adică a atitudinii „de exaltare"[6], iar evoluţia înspre obiect presupune o literatură cu adevărat urbană „care să-şi propună ca *scop* descoperirea poeziei urbane, a *specificului orăşenesc, privit fără ură, dar şi fără exaltare lirică, ci dintr-un simplu interes de cunoaştere"*[7]. Privind noua lume socială din romane cu *interesul înfăţişării unui univers*

cu ale sale mecanisme interne şi nu comparativ, pentru a exprima eventual un dezacord faţă de noua clasă socială dinspre ultimele pături ale „boierimii de odinioară în proces de descompunere”[8], ceea ce se realizează prin această evoluţie este tocmai, de o importanţă mult mai mare, *evoluţia „atitudinii scriitorului faţă de dânsul”*[9]. Departe de a mai fi un liric, scriitorul de proză caută în lumea pe care o reprezintă mult mai mult decât transmiterea unor valori şi credinţe personale prin care se raportează pe sine la aceasta; el „izbuteşte să-şi domine temperamentul prin reflecţie sau, mai ales, să se supună determinismului obscur al genului literar în care lucrează”.[10] Lăsând propria subiectivitate la o parte, *scriitorul va prezenta în mod obiectiv o lume pe care o caută din raţiuni de cunoaştere.*

Pentru exemplificare, deja obişnuitul caz al Hortensiei Papadat-Bengescu al cărei pas spre urbanizare şi spre noua vârstă a romanului românesc rămâne referinţă nu numai pentru Lovinescu, ci pentru întreaga critică a perioadei. „Romanul creează definitiv un gen (...) O nouă literatură română începe printr-o afirmaţie definitivă; sub ochii noştri se înfăptuieşte o mare frescă a vieţii noastre orăşeneşti, unde toate straturile sociale sunt reprezentate (...), între care nimic nu-i lăsat la o parte, (...) într-un cuvânt nimic din tot ce constituie complexitatea unei vieţi chinuite de atâtea nevoi şi aspiraţii”[11]. Nu poate rămâne neobservată nici înşiruirea calităţilor care fac parte din complexitatea vieţii reprezentate de scriitoare, despre care, altădată, criticul afirma că „se încadrează în starea civilă a vieţii”. Fără a prelua efectiv lista, atragem atenţia asupra acelora care presupun mai mult decât simpla reprezentare a unui lumi şi care trimit, spre ceea ce se vrea demonstrat, la constituirea unei lumi din temelii. În cazul Hortensiei Papadat Bengescu, construcţia unei lumi porneşte cu o fundaţie de mare adâncime, ce nu este, însă, a sociologiei claselor de oameni, ci a profunzimii cunoaşterii individuale a omului. La asta trimitea probabil Lovinescu înşiruind aici senzorialitatea, forţele instinctuale, patologia şi chiar feminismul, elemente ale interiorităţii subsumabile acelor „nevoi primare”, atâta timp cât „aspiraţiile” califică acel a fi în lume şi în raport cu exterioritatea personajelor bengesciene.

2. *Lumea romanescă- fotografie din unghiul interiorităţii creatoare*

De cealaltă parte, evoluţia literaturii interbelice spre urbanizare este observată, analizată şi teoretizată de Garabet Ibrăileanu. O privire mai participativă asupra literaturii e evidentă de această dată, întrucât în *Studii literare*[12] teoreticianul abordează problematica raportului realitate-ficţiune din unghiul unui cititor capabil de a urmări nişte comparaţii exemplificative, însă nu îndeajuns de bun cunoscător al teoriilor literare ale perioadei încât să clarifice raportarea la lumea ficţională din şi dinspre ştiinţe ca psihologia sau sociologia. Ceea ce este de la început de notat e noua raportare la *mimesis* şi la ceea ce s-ar numi punerea lumii într-un roman. Dincolo de a fi pânza unui pictor însărcinat să redea portretul unei doamne de la vreo curte regească, cu misiunea de a înlocui lipsa aparatului de fotografiat, viziunea asupra romanului presupune hârtia milimetrică pe care se construieşte cu „ştiinţa” specialistului care, înainte de a aşeza acolo elementele unei lumi, face *selecţia* lor.

Nu există fundament ştiinţific pentru aceia care afirmă „artă pentru artă” considerând „pe scriitor ca o pânză pe care se aşază, fără preferinţa lor, imaginile lumii din afară”[13]. Ceea ce-i este caracteristic personalităţii creatoare e specificul uman al organului psihic care selectează, alege, „combină absolut într-un chip personal, deci original.”[14] A deveni creator de lumi romaneşti nu distanţează de trăsătura umanului. Dimpotrivă, omul creator nu numai că nu este cu nimic mai puţin om, ci este cu atât mai bun creator cu cât îşi asumă mai puternic calitatea de fiinţă umană: „e clar că poetul nu numai va percepe realitatea conform cu temperamentul său, dar încă va selecta, va alege din realitate, ceea ce, într-un sens sau altul, va fi expresia sentimentalităţii sale, justificarea sentimentalităţii sale”.[15]

A doua idee importantă din studiile lui Ibrăileanu este aceea care, pornind de la asumpţia că artistul este, în primul rând, om şi că prin aceasta/ datorită acesteia/din cauza acestui fapt va selecta din realitate ceea ce este expresia temperamentului său. Tocmai pe acest element se fundamentează ceea ce numim „expresia unei concepţii asupra vieţii”. Dacă opera de artă este „colorarea realităţii de către personalitatea scriitorului”[16], atunci un studiu interesant, ce trimite din start la o privire din perspectiva sociologiei literare, deşi nici din unghi psihanalitic nu ar fi de neglijat, ar viza „ce realitate îl atrage şi cum o apreciază”[17].

Care este raportul dintre opera literară, scriitor şi mediul social în care acesta trăieşte şi creează? Pornind de la Emile Faguet, Ibrăileanu încearcă să treacă în revistă teoreticienii pro determinism social în paralel cu aceia care văd un paralelism între realitate şi înfăţişarea realităţii în roman, dar fără a pune definitiv problema în termenii de cauză-efect. Scriitorul mare este cel diferit cu totul de contemporanii săi şi e genial tocmai pentru că e altfel? Da, conchide teoreticianul, atâta timp cât pe cei care sunt în situaţia de a transpune întru totul psihologia contemporanilor îi gratulăm cu atributul de scribi mărunţi (redactori de ziare, mediocrităţi intelectuale).

Apoi, seria opoziţiilor continuă cu aceea a adepţilor teoriei eroilor vs. teoriei mediului. Dacă scriitorul de tip erou este cel care reuşeşte, el însuşi, să influenţeze mediul social, de unde şi titulatura de erou, cealaltă teorie vede scriitorul ca rezultanta mediului său social. Şi atunci rezultatul creaţiei sale nu are cum fi decât „expresia sufletului şi oglinda unei societăţi”[18]. Admiţând totuşi acest fel de a vedea lucrurile, Ibrăileanu arată că ar fi şi întru totul corect dacă punem în paranteză ceea ce el numeşte temperamentul scriitorului (adică ceea ce îi este înnăscut, înscris ca-ntr-un soi de ADN în personalitatea sa). Aşa s-ar explica, în curgere logică, şi existenţa concomitentă a unor scriitori aparţinând unor şcoli literare diferite sau iubitori de genuri literare diferite (căci şi acestea, în spiritul teoriei ibrăilene, sunt tot rezultatul acelei laturi înnăscute a personalităţii creatoare). În consecinţă, scriitorul mare este rezultatul

unei *selecţiuni.* Mediul îl selectează, îl adoptă ori îl respinge pe acela care, cu datele lui înnăscute, este conform direcţiei perioadei.

Punând şi problema cititorului, Ibrăileanu subliniază că fiecare dintre noi selectează, la rându-i, dintr-un scriitor ceea ce îi răspunde sufletului propriu. Nu un Eminescu general, ci ceea ce răspunde sufletului nostru îndeosebi.

Încheiind cercetarea despre selecţia pe care scriitorul o face înainte de a-şi construi o lume romanescă, două elemente rămân în picioare ca axe: selecţia pentru o reprezentare firească nu are niciodată doar motivaţii de ordin raţional, ea este izvorâtă din ceea ce personalitatea creatoare poate extrage din realitatea pe care o cunoaşte şi la care este capabilă să se raporteze într-un anume fel, care-i este unic; şi, cel mai important de precizat, noul roman presupune un creator conştient de acest neprevăzut al selecţiei, pe care-l asumă total.

3. *Realitatea din roman – act demiurgic inversat*

„Creaţia mare presupune conceperea individului în raporturile lui cu realitatea"[19], o altă nuanţare care face din tratarea raportului realitate-ficţiune de către Garabet Ibrăileanu o trimitere înspre ceea ce literatura poate reprezenta dincolo de rolul de frescă a societăţii despre care vorbeşte, ca un univers în sine ce poate, el însuşi, influenţa Lumea ce a constituit sursa. „Desigur, un roman valorează prin o mulţime de calităţi- alegerea esenţialului, respectarea sau imitarea legilor naturale, ale vieţii, stil", dar bucăţile de viaţă selectate şi construite fac din el ceea ce s-ar numi, în concepţie ibrăileană, opera de mare creaţie: „este densitatea de fapte externe ori interne, adică densitatea de reprezentări ale lumii ce cade subt simţurile externe şi ale celei ce cade subt simţul intern.(...) Gradul acestei densităţi e măsura de viaţă transpusă în roman, adică creată"[20]. Aici, teoria ibrăileană apare foarte aproape de ceea ce literatura reprezintă pentru personalitatea noastră de cititor-filolog şi pentru unghiul din care scenele sociale din romanele interbelice trebuie privite. În romanele subiective ale Hortensiei Papadat-Bengescu şi ale lui Camil Petrescu, acele *slices of life* în densitatea lor nu fac decât să dea seamă despre o lume creată, desenată şi redată în aşa fel încât pare „şi mai vie decât viaţa"[21]. Lumea romanescă nu este nici măcar numai percepţia subiectivă asupra lumii, ci este impresia de real general într-o realitate particulară. Şi, prin aceea că universalitatea poate proveni din particular, e un act demiurgic inversat. Nu omul după chipul şi asemănarea Totului, ci bucăţi de oameni care, privite în ansamblul lor, conturează imaginea totului (şi de această dată pierdem iniţiala majusculă, tocmai pentru că fiecare are totul său).

Chiar dacă ceea ce tocmai a fost subliniat trimite, aparent, la imaginea realismului prin sugestia lumii de tipuri ce reiau şi conţin în sine totalitatea unei lumi, iată cum se raportează criticul interbelic la imaginea universului din romanele subiective. Noul roman, de tip proustian, creează lumi sufleteşti: întocmai cum alţii creează tipuri, autorii de romane subiective au facultatea de a crea lumi sufleteşti. Proust arată cum gelozia lui creează Gelozia, dragostea dă naştere Amorului şi multe alte stări de suflet cărora Ibrăileanu le spune atât de sugestiv „inimi care pulsează încă în vitro".

4. *Lumea epică - o superstructură faţă de realitatea brută*

Pompiliu Constantinescu porneşte, în *Consideraţii asupra romanului românesc*[22], de la premisa că „romanul este genul literar în care se reflectă cel mai mult societatea."[23] Privind la momentele în care cercul realităţii sociale se intersectează cu acela al ficţiunii literare, acestea se constituie în tot atâtea puncte comune pe care romanul în general le dezvoltă cu istoria. „În romanul românesc, materialul e luat din societatea autohtonă (...) prin excelenţă, social, ilustrează o succesiune de momente din evoluţia societăţii".[24] Această evoluţie o va studia Pompiliu Constantinescu în studiul său publicat în 1928, începând cu personajul lui Dinu Păturică. Drept postulat stă, aşadar, afirmaţia conform căreia „conflictul individului cu societatea şi expresia lui de categorie a mediului, străbate ca o coloană vertebrală, toată proza românească." De discutat rămâne tocmai această alegere a criticului pentru noţiunea de conflict al individului cu societatea. Al cui conflict cu societatea stă la baza prozei româneşti, al autorului ca individ sau al fiecărui personaj în parte ce prezentat în ipostaza sa socială exprimă ceea ce devine categorie a mediului?

Delimitându-se de Titu Maiorescu şi de teoria acestuia privind prima formă a romanului românesc, „aceea a categoriei psihice a individului exponent al clasei sociale, cronicarul interbelic afirmă cu această ocazie: „Romanul modern respiră prin autonomia categoriei psihice de cea socială; forma lui cea mai înaltă, epopeea proustiană, deschide calea romanului pur, instrument de adâncire în misterul eului uman"[25]. Ceea ce nu înseamnă că romanul pierde latura socialului, ba dimpotrivă, dar se câştigă autonomia internă a personajelor, chiar dacă puse într-un mediu social.

„În roman, atmosfera intimă, a individualului psihic, se desfăşoară în atmosfera colectivă a momentului social".[26] Diseminarea individualului în colectivul social se face prin caracterele personajelor înfăţişate; o dată, prin aceea că, deşi nu sunt tipuri, ele devin totuşi exemplificări ale generalului, aşa cum am subliniat, dar, pe de altă parte, combinarea celor două se realizează la nivel de conturare a lumii, atâta timp cât se doreşte ca lumea internă să vorbească nu numai despre, dar, mai ales, cu lumea exterioară, cu alteritatea cititorului.

Atunci când încearcă o privire asupra romanului subiectiv din perioadă, Pompiliu Constantinescu începe prin a arăta ce a fost înainte. (o perioadă compactă de povestire, schiţă şi nuvelă realistă în care „romanul era social şi istoric, adică oscila între cronică a vieţii contemporane şi evocarea poetică a trecutului")[27]. După 1918, romanul subiectiv aduce, şi asta e interesant de notat la P. Constantinescu, „nu o evoluţie a respiraţiei literare", ci o „întoarcere de perspectivă, dinafară înăuntru". Aspectele descriptive, senzaţii directe,

tipurile comune nu mai sunt de interes, ci analiza propriul eu. Automat, exteriorul este oglindit prin prisma interiorului şi nu invers. Dacă este vorba de un inadaptat, subliniază Pompiliu Constantinescu, acesta nu este o victimă a societăţii, ci a naturii sale.

În acest context, „personagiile trebuie să aibă o stare civilă; conturul interior se reliefează mai pregnant prin conturul exterior”[28], iluzia copierii unei lumi se oferă pornind de aici; personajele prind, asemenea oamenilor, rădăcini prin status social. Construcţia universului ficţional poate fi observată, în concluzie, tocmai printr-o deconstrucţie a ei, mergând dinspre macro-ul care face mecanismul să funcţioneze spre coloana vertebrală a mimesis-ului care se dovedeşte a fi personajul ca expresie a categoriei psiho-sociale. Trebuie observat stratul de deasupra, care nu este Lumea; nu de la lumea reală pornim, ci de la superstructura universului ficţional văzută ca sistem care creează impresia de real. În acest sens, al raportului inversat, mai mare şi mai complex, nu apare universul realităţii contingente, ci, însăşi lumea epică devine „o superstructură, faţă de realitatea brută”[29].

5. *„Romanul, izvorând din viaţă, se întretaie cu ea”*[30]

În articolul despre *Patul lui Procust* din 1933, Pompiliu Constantinescu surprinde aspectul de autenticitate rezultat din lumea înfăţişată („Ladima este un tip atât de apropiat de noi, o schemă morală, în care pot încăpea mai multe apariţii ale cafenelei literare”[31]), dar şi din capacitatea de fin psiholog a autorului. Personajele feminine par să îl impresioneze cel mai mult pe critic atunci când se raportează la tipurile umane pe care Camil Petrescu se pricepe să le psihologizeze „aceste două figuri vor rămâne ca două creaţii de primă importanţă ale epicei contemporane”[32]. Raportarea la realitatea perioadei stă nu mai puţin, aşadar, în talentul de a cunoaşte psihologia feminină şi de a pune în roman două ipostaze ale sexului frumos care-i apar, pe sub mustaţă, foarte reale, criticului. Cu riscul de a cita cam mult, vom sublinia descrierea tipurilor feminine pe care le vede Pompiliu Constantinescu zugrăvite în ipostazele personajelor Eva: „senzualismul şi frumuseţea litografică a Emiliei, vulgaritatea ei de sensibilitate, prostia ei liniştită şi snobismul de cocotă cultivatoare a lumii bune, ca şi poezia enigmatică a d-nei T, distincţia ei şi parfumul de subtil senzualism, ratate într-o dragoste nefericită...”[33]. În cazul Emiliei, capacitatea de metaforizare a criticului este departe de a fi pusă în slujba eufemismului. Dintre cele mai savuroase sintagme ce stau pe locul personajului, cităm „cocotă de profesie viageră” sau „animal de rezistente exerciţii orizontale”.

Cartea devine, din perspectiva din urmă, un „spectacol de experienţă umană în lotul iubirii”, dar şi o întretăiere evidentă dintre realitate şi ficţiune dacă se iau în considerare elemente precum numele vehiculate în articolele lui Ladima, pe care Pompiliu Constantinescu le atribuie unor persoane reale, pe însuşi ziaristul damnat suprapunându-l peste imaginea acelui real Pamfil Şeicaru, cunoscut ziarist al perioadei. Impresia este de „coborâre a autenticităţii până la faptul divers”[34].

În concluzie, în contextul raportării critice la socialul din romanul interbelic, ceea ce apare ca esenţial este elementul care ar fi putut declanşa trecerea la o literatură modernă prin care raportarea la lume se face prin ochii unei subiectivităţi. Pornind chiar dintr-un unghi istoric, Ovid. S. Crohmălniceanu priveşte umanitatea interbelică şi un anume climat al epocii: „Omenirea întreagă are la sfârşitul primului război mondial sentimentul că a părăsit o lume aşezată, pentru a intra în alta, de violente convulsii sociale, de cataclisme şi răsturnări. (...) Optimismului frivol îi lua brusc locul un sentiment catastrofic.”, ceea ce îl face să declare două rânduri mai jos că „România devine o ţară a contrastelor izbitoare”.[35] Un climat al epocii, aşadar, care, transpus în mediul social al operelor literare, porneşte tocmai de la starea de convulsie socială a transmutării acţiunii în mediul urban pentru a declanşa conflictele interioare veridice ale orăşenilor şi a permite o plasare în sfera psihologicului.

Privind la scenele sociale, ale faptului divers, la care am făcut referire pentru a surprinde „mutarea la oraş” a romanului românesc în perioada interbelică, ele apar drept fundament al literaturii de tip psihologic – prin situaţiile sociale pe care le presupun şi care aruncă personajele într-o sferă a analizei unui celălalt ce se răsfrânge apoi şi asupra sinelui. Dintr-o lume a convenţiei sociale şi, de ce nu, a flecărelii, a bârfei, personajul interbelic ajunge să-şi analizeze propriile reacţii în societate. Mai întâi, problematizând imaginea socială pe care şi-o construieşte, pentru ca abia prin Anton Holban focalizarea să vizeze doar problemele personale (abia de aici avem cu adevărat roman analitic în literatura română). Tocmai inserţia unor scene care, plasate absolut gratuit, cu miză zero sau aproape zero pentru deznodământul unui roman, a permis, pentru început, deschiderea porţii către un nou tip de roman. Într-o primă etapă, aşadar, mutaţia se realizează prin intermediul personajului, care, aruncat în acest tip de mediu social, este *obligat să vorbească*. Or, personajul antrenat de diverse teme de discuţie reclamă autorului intelectualitatea din punctul de vedere al categoriei sociale şi, ca metodă narativă, pluriperspectivismul. Pentru că, obligat să vorbească fără un scop bine delimitat în trama epică, personajul romanului românesc avea două variante: fie să dezvolte teme filosofice (pentru care era absolut nevoie de un intelectual), fie să narativizeze evoluţia celorlalte personaje, ceea ce conduce, din unghi tehnic, la pluriperspectivism.

Cu alte cuvinte, în mod paradoxal, tocmai mediul social este cel care permite trecerea la romanul psihologic. Primele romane psihologice româneşti nu se nasc în descendenţa directă a proiectului unei psihologii complexe a personajelor lor, ci, plasând personajele în spaţii sociale, şi obligându-le, poate chiar din perspectiva *mimesis*-ului, să fie complexe şi analitice. Şi, prin aceasta, psihologice. Primii scriitori români de romane psihologice (Hortensia Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu) nu ştiu să psihologizeze *per se*, ci să obţină psihologismul internalizând măştile sociale.

Bibliografie:

Auerbach, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Ed. Polirom, București, 2000

Constantinescu, Pompiliu, *Studii şi cronici literare*, Ed. Minerva, București, 1981

Constantinescu, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1977

Crohmălniceanu, Ovid. S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984

Crohmălniceanu, Ovid.S., Literatura română între cele două războaie mondiale,

Ed. Minerva, Bucureşti, 1974

Ibrăileanu, Garabet, *Studii literare*, vol. I-II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I-II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973

Lukács, Georg, *Estetica*, vol I-II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, Bucureşti, 2008

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1979

Pârvulescu,Ioana, *Întoarcere în Bucureştiul Interbelic*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003

Perpessicius, *12 prozatori interbelici*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1980

Petraş, Irina, *Camil Petrescu, Schițe pentru un portret*, Ed. Demiurg, 1994

Petrescu, Camil, *Patul lui Procust*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972

Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Ed. Jurnalul Național, Bucureşti, 2009

Petrescu, Liviu, *Realitate şi romanesc*, Ed. Tineretului, 1969

Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978

Zéraffa, Michel, *Roman et societé*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1971

———

Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol 2, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973, p. 9

[2] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol 2, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973, p. 210

[3] Eugen Lovinescu, *op.cit,* p.210

[4] *Ibidem*

[5]*Ibidem*, p. 175

[6] Eugen Lovinescu, *op.cit,*, p.14

[7] *Ibidem*, p174-175

[8] *Ibidem*, p. 174

[9] *Ibidem*, p.175

[10]*Ibidem*, p. 238

[11]*Ibidem*, p.250

[12] Garabet Ibrăileanu, *Studii literare*, vol.2, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979

[13] *Ibidem*, p.145

[14] *Ibidem*

[15]Garabet Ibrăileanu, *Studii literare*, vol.2, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979, p. 146

[16]*Ibidem*, p.145

[17]*Ibidem*, p.147

[18]*Ibidem,* p.169

[19] Garabet Ibrăileanu, *op.cit.*, p. 48

[20] *Ibidem*. p. 49

[21]Ibrăileanu trimite aici (p.51) la opera lui Tolstoi pe care îl percepe ca mai bun creator de lumi decât prozatorul autohton Rebreanu prin aceea că realitatea acestuia din urmă „e prea pu□in transfigurată după sufletului lui ca să-l sim□im un zeu, un creator de lumi noi".

[22] Pompiliu Constantinescu , *Studii şi cronici literare*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981.

[23] *Ibidem*, p. 14

[24] *Ibidem*, p.15

[25] *Considerații asupra romanului românesc*, publicat în " Kalende", an.I, nr. 1,2, noiembrie, decembrie 1928

[26] Pompiliu Constantinescu , *Studii şi cronici literare*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, p. 15

[27] Pompiliu Constantinescu , *Studii şi cronici literare,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, p.251.

[28] *Ibidem* p. 14

[29] *Ibidem*, p.15

[30] *Ibidem*, p.10

[31] Pompiliu Constantinescu, *Studii şi cronici literare*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, p. 109

[32] *Ibidem*

[33] *Ibidem*

[34] *Ibidem*, p.110

[35] Ovid.S.Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* , Ed. Minerva, Bucureşti, 1974, p.16

Marius POPA



Marius Popa s-a născut la 8 mai 1991. A absolvit Facultatea de Litere a Universității „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca (secția română-franceză) şi urmează, în prezent, cursurile Masteratului de Studii Literare Româneşti din cadrul aceleiaşi facultăți. A publicat cronici şi eseuri în reviste precum Cultura*,* Vatra*,* Steaua*,* Echinox *etc.*

Problematica morții în poezia douămiistă

Creația poetică douămiistă traversează, fireşte, repertoriul tematic major al literaturii, reiterat în situația fiecărei epoci în parte şi tratat – cu fiecare nouă ocazie – într-o formulă definitorie, sub influențele modelatoare ale contextului istoric şi cultural. În această ordine de idei, secțiunea de față este destinată unui exercițiu de *critică tematică* în accepțiunea pe care o conferă Jean Starobinski sintagmei, considerând-o – pe de o parte – o „istorie diacronică a ideilor, temelor şi simbolurilor", iar – pe de altă parte – o „reluare fidelă în interiorul unei unice opere a metodei aplicate istoriei seculare a unei teme" (Jean Starobinski, „Considérations sur l'état présent de la critique littéraire", în *Diogène*, nr. 74, 1971, apud Andrei Corbea, „O idee literară: critica tematică", în *Anuarul de Lingvistică şi Istorie Literară*, nr. 29, 1983/1984, p. 152). Adaptând preocupărilor noastre

semnificația conceptului, vom delimita, în continuare, aspectele generale pe care le împrumută una dintre marile teme literare (cea a *morții*, prin concretizările sale) în poezia douămiistă, raportându-ne – pe alocuri – la antecedentele istorice şi analizând „formele“ pe care această temă le preia în câteva poeme dintre cele mai reprezentative.

Ipostazele morții

Figurile tanaticului se instituie – fără îndoială – ca un filon de semnificație elementar al poeziei douămiiste. Reprezentările morții, în diversitatea lor, parcurg întregul traseu al istoriei şi al literaturii universale, iar istoricul Philippe Ariès, în *L'Homme devant la mort*, distinge – în linie diacronică – cinci modele celebre ale atitudinii omului vizavi de această realitate (o descriere a acestor modele o realizează Irina Petraş în volumul *Ştiința morții*, vol. II, Editura Paralela 45, Piteşti, 2001, pp. 21-25): la mort apprivoisée (*moartea domesticită*, caracteristică lumilor primitive, antrenată în ceremonial şi fenomen public *par excellence*), la mort de soi (*moartea de sine*, specifică secolelor XI-XVI, deplasează accentul pe individual şi declanşează, totodată, apariția ideii dublei alcătuiri ontice umane (corporalul şi spiritualul), dublată de ideea că defunctul trebuie ascuns obligatoriu privirii), „la mort longue et proche“ (după formularea celebră a doamnei de La Fayette, e activă odată cu secolul al XVI-lea; avem de-a face cu o moarte sălbăticită, capabilă să suscite acelaşi interes pe care îl trezeşte erotismul, dar care produce şi o teamă profundă, a omului timorat în fața posibilității de a fi înhumat încă viu), la mort de toi (moartea *ta*, deci moartea *alterității*, manifestă odată cu romantismul, orientare valorificând dispariția *ființei iubite*; moartea ajunge să fie asociată, mai degrabă, pateticului şi frumosului, aşadar disociată de *rău*) şi, definitorie contemporaneității, la mort inversée: „Modelul morții rămâne determinat de *privacy*, cu un plus de rigurozitate [...] Muribundului i se ascunde moartea apropiată. Chiar dacă o bănuieşte, intră şi el în jocul pios [...] Moartea nu mai e frumoasă, ci, dimpotrivă, murdară şi, apoi, medicalizată. Oroarea revine în forță tocmai fiindcă emoția e alungată de aparatura complicată, rece, care înconjoară bolnavul [...] Societatea de consum, societatea postindustrială sunt astfel organizate încât induc ideea morții ruşinoase. Moartea nu mai inspiră teamă, ci ruşine. E o probă a insuccesului personal, pe care o societate a reuşitei nu-l agreează [...] Moartea e un scandal care nu poate fi împiedicat, dar te poți preface că nu există, poți constrânge lumea morților să tacă. O grea tăcere e întreruptă doar de varianta indiferentă a morții accidentale, medicalizate: răspunsul *aristocrat*. Individul şi comunitatea contemporană n-au destulă consistență pentru a recunoaşte moartea“ (s.n., M.P.).

Prototipul principal de la care se revendică, negreşit, paradigma poetică douămiistă este cel actual, al morții inversate.

O primă coordonată a tanaticului douămiist se traduce, aşadar, în *privacy*, intimitatea caracteristică acestui fenomen corelat, mai cu seamă, familiei. De pildă, la Teodor Dună, în *recviem pentru o altă moarte*: „mama se îmbrăca în mireasă ori de câte ori venea noaptea/ ca o linişte/ deschidea tata uşa cu două cearcăne cusute parcă de obraji/ cu hainele murdare iar mama plutea până la el şi-i împrejmuia/ gâtul cu mâinile ei albe/ iar noi îi țineam vălurile şi ne căzneam să nu cădem/ numai tata rămânea neclintit/ cu ochii deschişi bănuiam că sapă gropi mari cât o casă/ el mereu ne-a ascuns/ diminețile ne zidise ferestrele ele erau doar afară doar afară/ erau ferestre/ înăuntru pereții întunecați şi crăpați între care/ mama îmbrăcată în mireasă mirosea ca noaptea“. Natura ceremonială a celebrării morții e sugerată de însuşi titlul poemului lui Teodor Dună: *recviemul*, o formă de oficiere colectivă a extincției umane, cu toate că îşi conservă caracterul ritualic, este rezervat în exclusivitate (ceea ce desparte flagrant viziunea poetică, corespondentă metaforic modelului actual, de viziunea lumilor primare, conform căreia orice comemorație a morții este publică) spațiului casnic. Gesturile înseşi sunt ritualizate („mama se îmbrăca în mireasă ori de câte ori venea noaptea“, „noi îi țineam vălurile“), iar axa fundamentală care intimizează scena o alcătuieşte cronotopul: timpul nocturn, deci asocial („venea noaptea/ ca o linişte“, „ne-a ascuns/ diminețile“), dar şi toposul – privat şi privativ deopotrivă – al unui cămin devenit claustrant („el mereu ne-a ascuns/ diminețile ne zidise ferestrele ele erau doar afară doar afară/ erau ferestre/ înăuntru pereții întunecați şi crăpați între care/ mama îmbrăcată în mireasă mirosea ca noaptea“), echivalent cavoului („numai tata rămânea neclintit/ cu ochii deschişi bănuiam că sapă gropi mari cât o casă“).

Iminența morții e *de nerostit*, nu se mai dovedeşte evocabilă prin limbaj, fiindcă *numirea* ei îi admite recunoaşterea absolută – la care individul contemporan nu mai are, de multe ori, acces – şi o „denaturare“ a sentimentului de compasiune față de muribund: „Din când în când mă mai vizitează până şi tata,/ sărbătorim şi uităm, ne prefacem,/ turnăm o rachie şi plângem/ şi spunem:/ iată, iată cum moartea hâş-hâş, ca o vrabie,/ ca o fiere ne inundă coşul pieptului/ şi dispare/ în cutele ei luminoase, departe de noi şi de firea noastră./ Hâş-hâş, spunem noi, până aici/ şi brațele ni se torsionează în îmbrățişare, în spaimă./ Dar nu chiar de moarte ne e frică acum,/ nu, nu, ci de vasile, de gheorghe, de ion,/ spaima de ei e mai mare/ şi vine uşor după treizeci de ani/ şi ne scrie pe-un colț:/ iată cum moartea...“ (Cosmin Perța, *(2. disperarea)*). Raportarea la moarte e angajată într-un „protocol“ al negării acesteia („sărbătorim şi uităm, ne prefacem“), moartea – restituită figurativ – e înregistrată ca o banală virtualitate îndepărtată („dispare/ în cutele ei luminoase, departe de noi şi de firea noastră“). Mascarea finalului proxim se vădeşte însă iluzorie, o tentativă ineficientă de a evita o realitate amenințătoare („Hâş-hâş, spunem noi, până aici/ şi brațele ni se torsionează în îmbrățişare, în spaimă“). Poemul imaginează o continuă pendulare între măştile morții („ca o vrabie,/ ca o fiere“, „Dar nu chiar de moarte ne e frică acum,/ nu, nu, ci de vasile, de gheorghe, de ion“) şi revelațiile acesteia, implacabile şi terifiante („ni se torsionează în îmbrățişare, în spaimă“, „şi vine uşor după treizeci de ani/ şi ne scrie pe-un colț:/

iată cum moartea...“). Or, o asemenea oscilare între surogate ineficace şi inevitabilitatea – impronunţabilă ca atare (ea se „materializează“ fie simbolic, fie în dimensiunea mediatoare a scrisului, niciodată însă în autenticitatea ei plenară) – a tanaticului reflectă tocmai incapacitatea eului – din punct de vedere moral – de a se confrunta cu realitatea condiţiei pe care şi-a asumat-o.

Pe de altă parte, repulsia individului în raport cu moartea devenită oribilă se explică prin identificarea ei cu patologicul şi medicalul, două categorii percepute – actualmente – ca „profanatoare“ şi demistificatoare: „Vom fi terminaţi, aproape îngropaţi când ceilalţi/ se vor sătura pur şi simplu de noi/ de suferinţa, de enervările pentru nimicuri, de bătaia/ cu pumnul în perete pentru o pastilă inutilă/ vei fi poate chiar tu/ într-un scaun cu rotile şi vei refuza/ să faci şi cel mai mic efort de voinţă/ ca de pildă să învârţi roţile cu mâinile încă puternice/ vei rămâne înţepenit/ între ei/ cu inima ta devenită cord/ în persoana ta devenită cardiac/ cu picioarele tale anchilozate acoperite cu o pătură veche/ cu gura ştirbă ca de copil, scâncind/ vei fi indecent“ (Ioana Greceanu, *Vom fi terminaţi*). Poezia Ioanei Greceanu (şi cea douămiistă) – în general – e, într-o foarte măsură, dominată de imaginile obsesive ale morţii, care se conjugă, de cele mai multe ori, cu imagini ale morbidului, fapt ce se remarcă şi în fragmentul adus în discuţie. Apropierea sfârşitului („Vom fi terminaţi, aproape îngropaţi“) e anexată ororilor medicale („într-un scaun cu rotile“, „cu picioarele tale anchilozate“, „cu gura ştirbă ca de copil“), în condiţiile în care orice formă maladivă e desacralizată, considerată incapabilă să mai înnobileze muribundul („de suferinţa, de enervările pentru nimicuri, de bătaia/ cu pumnul în perete pentru o pastilă inutilă“). Lumea medicinei se dovedeşte – conform viziunii poetice – dezumanizantă („cu inima ta devenită cord/ în persoana ta devenită cardiac“), compromiţând onoarea bolnavului („vei fi indecent“).

Moartea e văzută, aşadar, în repetate rânduri, *ruşinoasă*, indecentă, o prezenţă indezirabilă şi un indiciu al eşecului personal, aşa cum e descrisă – în cheie metaforică – în versurile Ruxandrei Novac: „Sinele meu trist vede că totul e bine/ Că moartea e de fapt o maşină stricată/ aruncată la cimitirul de maşini/ Şi că viaţa e şi ea o maşină stricată/ aruncată la cimitirul de maşini“ (*ca într-un gărduleţ, ca într-o dantelă metalică*). În confruntarea cu propriul eu, o soluţie aparentă o constituie *ironia* („Sinele meu trist vede că totul e bine“), un mijloc de a tempera receptarea decepţionantă a realităţii. *Viaţa* şi *moartea* – ca o prelungire consubstanţială a celei dintâi – adeveresc însă acelaşi insucces aparent incurabil („o maşină stricată/ aruncată la cimitirul de maşini“).

Joc, umor, virtualitate

Tratamentul contemporan al morţii mizează, în esenţă, pe ideea că „individul şi comunitatea [...] n-au destulă consistenţă pentru a recunoaşte moartea“ (Irina Petraş, *op. cit.*, p. 25). O astfel de inconsistenţă morală e identificabilă şi în poezia douămiistă, în care se recurge frecvent la o serie de stratageme în cazul „întâlnirilor“ inevitabile cu tanaticul: *jocul*, *umorul* şi *virtualizarea*.

Ludicul ia forma unei soluţii aparent viabile în faţa morţii datorită potenţelor sale tăinuitoare: jocul camuflează, în orice timp, sensurile grave ale existenţei: „(am scos câteva oase/ de sub saltea şi/ am făcut o morişcă// în timp ce morişca/ se învârtea mi-am/ împachetat capul/ într-o coală de hârtie“ (Constantin Acosmei, *jucăria mortului*). Opţiunea de a simboliza moartea într-o notă comică se concretizează în aceeaşi atmosferă generală a macabrului („am scos câteva oase/ de sub saltea“), eul – în postura lui *moi posthume* – însuşindu-şi existenţa *post-mortem*, o existenţă tragică însă, tocmai fiindcă revelează dezumanizarea unui individ obiectual, transformat în materie („mi-am/ împachetat capul/ într-o coală de hârtie“).

O a doua modalitate transgresivă o reprezintă umorul, categorie estetică cu funcţia de a reduce, chiar şi „temporar“, gravitatea tanaticului: „prima oară când mi-am văzut numele tipărit/ a fost în nouăzecişiunu în ziarul local la/ decese chiar a doua zi după moartea tatei/ plesneam de mândrie şi stupoare şi încântare/ bineînţeles că am citit anunţul de vreo/ douăzeci de ori îmi silabiseam numele/ puneam degetul limba urechea şi brusc/ îmi aminteam/ de mortul din casă de oglinzile acoperite/ cu cearşafuri de statutul meu de proaspăt orfan/ repede mă prefăceam că mi-e ruşine“ (Dan Sociu, *vodcă sau vin*). Dramatismul unui atare eveniment familial – dificil de tolerat – reclamă două forme de evaziune, ambele antrenate într-o dimensiune umoristică, deoarece se bazează pe opoziţia evidentă dintre *aparenţă* şi *esenţă*: acceptarea morţii ca o intervenţie salutară în biografia eului-literat („plesneam de mândrie şi stupoare şi încântare“) şi refuzul – exprimat în manieră comică – de a recunoaşte gravitatea unui astfel de episod („repede mă prefăceam că mi-e ruşine“). Umorul ascunde – până la un punct – fatalitatea situaţiei şi diminuează (chiar şi provizoriu) impactul unei asemenea vicisitudini.

În sfârşit, virtualizarea ne apare ca o a treia şi cea mai importantă tentativă de „îmblânzire“ a morţii: *ipostazierea* şi *explicarea* ei prin *posibilităţi* încearcă să echilibreze relaţia eului cu necunoscutul atroce, *scenariile ficţionale* ale tanaticului satisfac – la o primă vedere – nevoia de securitate a subiectului: „Asta e, nici nu ştiu dacă eu într-adevăr am fost – sunt? – fiul tău./ Pe bărbatul de douăşase de ani, puhăvit în primele luni/ după însurătoare,/ nu l-ai cunoscut. Nici eu n-am apucat să cunosc bărbatul/ care ai fi putut să fii;/ şi, de asemenea, nu-l cunoşti pe bărbatul mai tânăr deja/ decât unii dintre prietenii mei,/ mai tânăr cu fiecare an cu care eu mă fac mai bătrân/ şi căruia-i spun în textele astea tată./ Mi-ar fi plăcut ca noi toţi ăştia să fi băut o vodcă împreună./ Mda, asta e. Aşa că rămâne să-mi amintesc cum un alt eu/ şi un alt tu erau la varice/ într-o venerabilă crâşmă proletară [...]“ (Radu Vancu, *Părinţi şi copii*). Virtualizarea morţii se produce, într-un punct al fragmentului de faţă, ca o anulare ipotetică a ei, eul recuperează şi transfigurează (adică imaginează) trecutul în termenii lui „dacă n-ar fi fost“ („Mi-ar fi plăcut ca noi toţi ăştia să fi băut o vodcă împreună“). Poemul formulează un „reproş“ adus morţii premature a tatălui, „reproş“ care trădează – implicit –

dezideratul ca scenariul să fi fost *altul*, exprimabil doar în termenii *ficționalității* sale. Realitatea își exercită totuși autoritatea, iar ficțiunile sunt eclipsate de unica formă efectivă a unui trecut devenit o proiecție perfect reversibilă, aparținând prezentului și viitorului în egală măsură („Mda, asta e. Așa că rămâne să-mi amintesc“). Tocmai dintr-un asemenea motiv, nici această din urmă „soluție“ nu își demonstrează cu adevărat viabilitatea.

Moartea trecută sau *moartea care nu a murit*

În pofida faptului că o poezie ca aceea a douămiismului – profund „racordată“ la stările realității contemporane – actualizează, în cea mai mare parte, modelul actual, al *morții inversate*, ea recuperează, în circumstanțe date, și simboluri ale tanaticului caracteristice modelelor anterioare. Am observat, de pildă, în analiza *recviemului pentru o altă moarte* al lui Teodor Dună, formula în care adaptează, prin ceremonial, spectre ale *morții îmblânzite*, specifică imaginarului primitiv. De altminteri, *moartea de sine* e și ea recâștigată parțial în *jucăria mortului* a lui Constantin Acosmei, în care motivul dublului (dispersat între existența *de aici* și cea *de dincolo*) și obsesia pentru ascunderea trupului mort („mi-am/ împachetat capul/ într-o coală de hârtie“), reprezentativă pentru modelul în discuție, ne conduc la enunțarea unei atari izotopii.

La același Teodor Dună, regăsim o altă formă tipică – de această dată – pentru *„la mort longue et proche“*, marcată profund de „spaima de a fi îngropat de viu, ivită din credința că există o stare intermediară, reversibilă, între viață și moarte“ (Irina Petraș, *op. cit.*, p. 23): „cerul era albastru iar el zicea «fii fără grijă în trei zile te dezgrop»/ îi răspundeam «bine» el îmi zicea «doar trei zile nici o clipă/ mai mult» nu l-am întrebat «de ce» am tăcut și am închis ochii [...] mai mult eu am plecat el spunea «fii fără grijă doar trei zile» și/ am numărat șapte de când nimeni n-a scurmat pământul de/ deasupra și mă rotesc aici zic că mă învârt după soare/ număr foarte tare mă asurzesc abia îmi mai suport cuvintele [...] dincolo poți să numeri cum vrei ai timp/ aici ți se umple trupul cu pământ trebuie să numeri repede să te/ faci că nu vezi că de sub piele începe să-ți cadă țărână“ (Teodor Dună, *unu*). Tanaticul dictează, în viziunea eului, traseul umanității ca o etapă nefastă și obligatorie („nu l-am întrebat «de ce» am tăcut și am închis ochii“), provocând astfel o tensiune infernală („mă rotesc aici zic că mă învârt după soare/ număr foarte tare mă asurzesc abia îmi mai suport cuvintele“). În consecință, reversibilitatea morții, deși percepută, inițial, ca un proces favorabil („el zicea «fii fără grijă în trei zile te dezgrop»/ îi răspundeam «bine»“), se preface curând într-o condiție cataleptică eternă („am numărat șapte de când nimeni n-a scurmat pământul [...] dincolo poți să numeri cum vrei ai timp“), în care eul e constrâns să asiste la moartea sa continuă, valorile temporale ale realului nemaiputând fi eficiente („aici ți se umple trupul cu pământ trebuie să numeri repede să te/ faci că nu vezi că de sub piele începe să-ți cadă țărână“).

Un alt spectru revitalizat al tanaticului decurge din modelul *morții celuilalt* (*la mort de toi*), prototip care își descoperă apogeul în viziunea romantică, orientată spre *moartea ființei iubite*, o moarte care „devine patetică și frumoasă, asemeni naturii, mării, cerului nemărginit“ (Irina Petraș, *op. cit.*, p. 24): „era prietenul meu cel mai bun/ îi țineam mâna pe capul meu în timp ce dormea/ să simt căldura și liniștea și îi povesteam/ despre pietrele pe care le ridicam când eram copil/ sub care găseam gândaci și târâtoare/ îi spuneam despre un loc unde plouă întruna/ și unde/ atunci când vor să moară/ oamenii se culcă pe jos cu gurile deschise/ cu fețele întoarse spre cer“ (Gabi Eftimie, *azi nu mi-e frică de liniște*). Invocația imaginii „celui mai bun prieten“ se realizează, firește, în absența recuzitei retorico-stilistice a epocii, însă adaptează scenariul modelului în discuție: o ființă iubită și pierdută, imaginată într-un ton cu unele note patetice („era prietenul meu cel mai bun“), devine „personajul“ unor rememorări exprimate într-o atmosferă caracteristică („îi țineam mâna pe capul meu în timp ce dormea/ să simt căldura și liniștea și îi povesteam/ despre pietrele pe care le ridicam când eram copil“). Moartea se vădește, în aceeași ordine de idei, frumoasă, asociată unei naturi protectoare („îi spuneam despre un loc unde plouă întruna/ și unde/ atunci când vor să moară/ oamenii se culcă pe jos cu gurile deschise/ cu fețele întoarse spre cer“).

*

Moartea trecută nu a murit, așadar, cu adevărat, revenirile sale fantomatice își găsesc locul, așa cum am putut observa, și într-o poezie foarte angajată în actualitate, cum este cea douămiistă. De la *moartea ancestrală*, *domesticită*, la *moartea celuilalt*, corespondentă epistemei romantice, unele dintre ipostazele pe care le-a preluat tanaticul de-a lungul istoriei sunt în permanență dispuse să germineze (în strânsă legătură – după cum am observat – cu starea morală a ființei) în creațiile cele mai noi, provocându-și propriul trecut la o neîntreruptă resurecție și adaptare.

Bibliografie:

COMAN, Dan, ROMOȘAN, Petru (coord.), *Compania poeților tineri în 100 de titluri*, Editura Compania, București, 2011.

GRECEANU, Ioana, *Fragment dintr-un viu*, Editura Tracus Arte, București, 2012.

MARIN, Daniel D. (coord.), *Poezia antiutopică: o antologie a douămiismului poetic românesc*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010.

MINCU, Marin (coord.), *Generația 2000*, Editura Pontica, Constanța, 2004.

PETRAȘ, Irina, *Știința morții*, vol. II, Editura Paralela 45, Pitești, 2001.

Alex CIOROGAR



Alex Ciorogar (n. 07 august 1989, Alba–Iulia) - absolvent al Facultății de Litere (U.B.B. Cluj-Napoca 2011) secția En-Ro. A obținut două diplome de masterat (2013; 2014), iar în prezent este doctorand. A colaborat cu Institutul de Lingvistică și Istorie Literară Sextil–Pușcariu. Scrie cronică literară pentru revistele Cultura*,* Steaua*,* Apostrof*, colaborând și la revistele* Vatra*,* Caietele Echinox*,* Discobolul*,* Tiuk*. A coordonat două volume de exegeză (*Cantemir și ieroglifele. Descifrări cantemiriene*, vol. II și* Cantemiriade, Descifrări din istoria ieroglifică*, vol. III, Ed. Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2014).*

Istoriografia literară contemporană – crize și soluții

Reîntoarcerile biografismului în istoriografia literară a ultimilor 30 de ani reprezintă un efect de recul, o reacție, să zicem, atât față de mai vechile abstracțiuni ale Noii Critici franceze, cât și față de teroarea mai noilor Studii Culturale. Nefiind, cu toate acestea, singurul cotlon de defulare a „traumelor" intelectual-literare, adunate pe parcursul celei de-a doua jumătăți a secolului XX, biografismul reprezintă azi varianta post-umană a (re) normalizării studiilor literare.

O altă reacție ar putea fi identificată în varianta stângistă a studiilor literare informațional-digitale, á la Franco Moretti. Chiar și așa, neo-imperialismul „literaturii mondiale" sau, cum se mai numește, globalizarea câmpului literar ridică aceleași probleme de ordin auctorial, fiindcă impun, în subsidiar, reconsiderarea statutului noului tip de autor. Condiția post-postmodernă a acestuia implică un nou tip de identitate, spectrală, pulverizată. Analiza istorică atentă a câmpului de forțe implicate în complexul proces de negociere a imaginii scriitorilor impune identificarea unor mecanisme literar-istorice utile în sintetizarea noilor reflecții contemporane despre ceea ce am putea numi, la modul general, biografism, mai ales în condițiile în care „postura" contribuie, într-o foarte mare măsura, la trasarea anumitor reguli ale jocului de putere (influență, autoritate) în câmpul literar.

Dacă în antichitate Platon ajungea la concluzia că poetul trebuia alungat din cetate, Barthes, la rândul lui, se grăbea la mijlocul anilor '60, să-l izgonească pe acesta și din citate. Demonizarea autorului a fost, cu alte cuvinte, o problemă recurentă pe parcursul istoriei culturii europene. Alternanța perioadelor nefaste - și acestea cu paradoxurile și idiosincraziile lor - cu cele benefice autorului (nici ele lipsite de un oarecare tendenționism) impune o reconsiderare critică a relației istorice dintre ideea de autor și imaginea (postura) acestuia (așa cum o putem cunoaște prin intermediul unei țesături culturale), pe de o parte, și raportul celor două elemente cu discursul despre literatură - mai ales în contextul în care reflecțiile contemporane vin să-și redefinească principalele locuri comune, înlocuind vechiul dualism corp-minte și logocentrismul cu ceea ce psihologia modernă numește „embodied cognition" sau cu „soma-estetica" filosofiei neo-pragmatice (pe filieră anglo-americană) sau, în sfârșit, „stilistica existenței" în varianta sa francofonă -, pe de alta.

Biografismul e unul din „parveniții" *vieții literare*. Atunci când creația și procesul creativ a câștigat teren în defavoarea imitației, biograficul a scos capul, în plină Epocă Romantică, proclamându-și superioritatea în cadrul explicării autenticității/originalității complexului proces imaginativ. După cum bine știm, viziunea genialoid-eroică a romantismului punea accentul pe puterea creativă a „eului" justificând, prin urmare, legitimitatea interpretării sau criticii biografice. Secolul XX (odată cu Rimbaud, Valery, Proust, Mallarme, Eliot dar, desigur, și alții) a pus sub semnul întrebării această convingere preferând, în detrimentul autorului, să ridice în slăvi cuvântul în sine. Dacă odată cu zorii modernismului puteai accepta faptul că nu viața de zi cu zi a autorului e responsabilă de măreția operei sale, ci altceva, ceva mai greu de pus în cuvinte, nu însemna că îți puteai stăpâni curiozitatea de a afla ce se află în viața, în spatele operei unui mare scriitor sau, mai mult, nu însemna că această curiozitate nu era justificată. Dincolo de acest aspect, particularitățile (cu cât mai ciudate, cu atât mai interesante) ce definesc viața personală, intimă a unui scriitor fac deliciul oricărui individ, oricărui cititor.

Cu toate acestea, declarația de independență a textului nu a venit decât cu „moartea autorului". Sigur că prohibiția a dus (pe principiul ce e interzis e la modă) la un soi de contrabandă, în aceeași perioadă, a biografiilor literare (sau pur și simplu la ignorarea acestor avertismente). Supraviețuirea acesteia a însemnat, de fapt, și supraviețuirea vechii gărzi în materie de critică și istorie literară – pozitiviștii, documentariștii, factologii, istoriștii etc. - resemnată în scrierea, pe bandă rulantă, a biografiilor, cu pretenții monografice, ce, în urma succesului de piață, construia iluzia împlinirii unei cariere profesionale și, în fond, iluzia succesului lor (iluzii care cel puțin la noi se puteau confunda, de cele mai multe ori, cu realitatea).

Istoria literară se află azi, în privința biografiei literare, într-o poziție antinomică. Ea pare prinsă între două abordări de epistemologie literară ce au un punct de plecare comun: sec. XIX. În siajul marilor mișcări formaliste ale modernității, noi oscilăm azi între critica impresionistă baudelaireiană și pozitivismul lui Zola. A încerca să eviți cele două tradiții în abordarea dimensiunii biografice a literaturii se dovedește a fi o încercare destul de dificilă, fiindcă biografia intervine atât în procesul genetic, cât și în procesul receptării literare[1]. Riscurile

sunt evidente pentru ambele tabere: o obscuritate teoretică şi practică, o hermeneutică subiectivă, incomunicabilă – pe de o parte, pe de altă parte – un exces al clasificării clarificatoare ce denaturează obiectul literar prin aplicarea nediferenţiată a unui lexicon şi a unei metodologii procustiene. Dacă abordarea pozitivistă neglijează chestiunile formale şi estetice ale operelor conduse de o viziune conform căreia literatura se află sub imperiul unui determinism eminamente biologic, abordarea formalistă riscă să neglijeze şi, deci, să creadă că literatura este creată din nimic, deconectată de angrenajele social-istorice, biografice ori biologice. Cu alte cuvinte, avem nevoie de o reflecţie teoretică asupra modului de funcţionare a biografiei. Trebuie să regândim raporturilor dintre autor şi text, text şi context, autor şi context, text şi lector, autor şi lector. Problema biografiei literare a fost eclipsată (nu doar la noi, ci şi de aiurea), fiindcă era văzută ca insuficient de formalistă şi, în acelaşi timp, prea psihologizantă, problemă însă care a recidivat, biografia recăpătând vigoare în ultimii ani, profitând de cadre descriptive şi vocabulare remarcabile.

Fără să aibă un reprezentant sau un program-manifest, „noua" istorie literară de azi se distanţează de cea „veche" prin întoarcerea, paradoxală, la ceea ce am putea numi, folosind un termen general, *biografism*. Chiar dacă inconştient, acest proiect se defineşte prin atenţia acordată, în special, vieţii autorilor – dovada cea mai evidentă o reprezintă titlurile volumelor de exegeză: *Estetica lui Norman Manea, Asul de pică: Ştefan Aug. Doinaş, Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, volume care au beneficiat, la rândul lor, de o atenţie pe măsură. De altfel, se vorbeşte, din ce în ce mai mult, în presa literară românească (şi nu numai) despre avântul acestor eseuri în defavoarea literaturii române propriu-zise[2]. Refluxul biografismului în istoriografia literară românească contemporană s-a manifestat nu concomitent cu valurile de restituiri documentare ce au avut loc imediat după '89, ci doar în anii 2000, motiv pentru care aş spune că această acţiune reprezintă (unul din) răspunsurile oferite crizei studiilor literare. Nu doar parte a etapei post-teoretice anunţate de Antoine Compagnon[3], biografismul este şi răspunsul oferit „vechii" critici literare estetizant-impresioniste. Cu alte cuvinte, biografismul e, chiar dacă nedeclarat, un fenomen de anvergură cu mize majore pentru cultura literară românească de azi. Pe cât de mari mizele, pe atât de vaste abordările (şi instrumentele) propriu-zise: multidisciplinaritatea, accesul aproape liber la materialele documentare, eliberarea de constrângeri de natură metodologică – toate acestea reprezintă principalele caracteristici ale noii istorii literare româneşti. Arheologia contextuală, multiperspectivismul refac, în fond, imaginea unui om, unui creator, opera fiind doar o parte a unei reţele construite în jurul acestuia. Cu alte cuvinte, e limpede că acest tip de eseu se defineşte, în primul rând, ca o prelungire a vieţii şi a operei autorului – o acţiune, un gest social, „o mână critică de ajutor", care vine în întâmpinarea cititorilor specializaţi sau nu. Vulgarizând, tinerii noştri critici se erijează, de voie de nevoie, în figura, din ce în ce mai conturată, a unor inteligenţi şi rafinaţi PR-literari. Astfel, reintegrând literatura înapoi în viaţă, scoţând-o din bula izolaţionist-şaizecistă, critica literară a „comis" un gest politic, fiindcă, pe scurt, avea în vedere uzajul (în accepţiunea lui Rancière), posibilităţile şi capacităţile literaturii de a reprezenta şi de a fi reprezentată în domeniul public.

De la Aristotel încoace ştim că starea de „sănătate" a oricărui sistem depinde, într-o mare măsură, şi de capacitatea-i metacognitivă, criza, la modul general, putând fi descrisă, printre altele, ca funcţionarea mecanicizată, fără direcţie, chiar dacă corectă, a unui angrenaj lipsit de propria sa conştiinţă, lipsit, iată, de un sens oarecare. Or, e limpede că procesul de autocunoaştere înseamnă nu doar autojustificare, ci şi redefinire, fiindcă implică şi adoptarea unei atitudini ambivalente, echilibrate, lipsită de tot soiul de abuzuri (pozitiviste, hermeneutice sau altfel), astfel încât reconstrucţia „identitară" a oricărui aparat cultural are, cu atât mai mult în sec. XXI, dacă nu mize, cel puţin consecinţe politice. Câmpul literar nu e, de această dată, excepţia ce întăreşte regula, ba dimpotrivă, el poate fi înţeles ca făcând parte dintr-un mecanism (intelectual, social) mult mai larg. Principalul motiv al existenţei unei crize îl reprezintă nu autonomia, ci izolarea, segregarea „Instituţiei Literare" făcută, de-a lungul a câtorva secole, pe principii estetice (mai mult sau mai puţin puriste).

În siajul apocaliptic al filosofiei (în special continentale, dar nu numai) de secol XX ce declara moartea şi inutilitatea gândirii reflexive în faţa sau în urma atrocităţilor regimurilor totalitariste (Derrida, Lyotad, Jean Luc-Nancy, Lacoue-Labarthe), practica acestui discurs nu doar că nu încetase să existe, ci, dimpotrivă, începuse, în deceniile finale, să dea semne de resuscitare (să ne gândim doar la manifestul lui Badiou, de pildă). Or, tendinţa generală avea, bineînţeles, declinările specifice domeniului literar. În urma altor decese (a istoriei, a adevărului, a subiectului etc.), poststructuraliştii (alde Barthes ori Foucault) erau bucuroşi să declare, în lipsă de altceva, moartea autorului. Postmodernismul şi studiile culturale (cu toate ataşurile ei) au făcut, de altfel, carieră pe seama acestor „pensionări" premature. De aici criza nu doar a literaturii, ci şi a studiilor literare. De aici şi nevoia (re)legitimării şi justificării. De aici şi noii „pompieri" ai literaturii: sociologii literari, neo-marxiştii, pragmaticienii, stilisticienii, cognitiviştii - toţi pun la cale, de ceva vreme, anumite operaţiuni de salvare a literaturii (sau a studiilor literare). Fie că au o abordare mai mult sau mai puţin „pragmatică" (cum e, de pildă, cercetarea cantitativă a lui Moretti, stilistica existenţială a lui Macé, somaestetica lui Shusterman sau contribuţiile cognitiv-estetice ale lui Schaeffer), fie că o realizează teoretic (Yves Citton, Tzvetan Todorov, William Marx, Rastier, Martha Nussbaum), aceşti gânditori formează linia întâi în procesul de reînscriere a literaturii în interiorul vieţii în vederea legitimării utilităţii celei dintâi. Nu doar existenţa unui risc financiar, ci şi decompartimentalizarea profesională (lipsa unei stabilităţi disciplinare), indusă atât de generalizările „teoriei", cât şi de relativismul şi permisivitatea studiilor culturale, au condus la nevoia regândirii identităţii câmpului literar şi, mai important, a relaţiei acestuia cu câmpul social general – de unde centralitatea interesului pentru ideologic, politic, biografic etc. în noua istoriografie literară nu doar de la noi, ci şi de aiurea, în defavoarea unei atenţii modernist-

estetice exclusiviste, autotelice şi, în fond, autonomiste, fapt pentru care, în treacăt fie spus, am asistat, în ultima perioadă, la o preluare, la o revalorificare masivă a „doctrinei” Şcolii de la Frankfurt şi, în special, a teoriilor lui Walter Benjamin.

Acceptând ponciful conform căruia starea de criză reprezintă starea naturală a faptului literar, e uşor să înțelegem de ce principala întrebare formulată de către noua istoriografie literară este, în cuvintele Sandei Cordoş, „dacă existența textelor de adeziune partinică, nu surpă, condamnând la minciună, textele ficționale (de presupus) autentice, valoroase”[4] şi, cu toate că cercetătoarea avea aici în vedere revizuirile est-etice postdecembriste, interogația joacă în continuare şi azi rolul unui far îndrumător. Un moment critic al celei mai recente crize a literaturii (şi, prin extensie, a studiilor literare) îl reprezintă formularea şi recunoaşterea unor probleme care, mai mult decât ipotetic, pot afecta o societate, în integralitatea ei, nu doar o comunitate academică restrâns-elitistă. Cu alte cuvinte, atunci când literatura, prinsă între o ideologie de stânga şi o restructurare economică neo-liberală a învățământului, e pusă la colț, ea apelează la un discurs, la un gen discursiv de sine-stătător care interoghează, aproape filosofic, aş zice, şi consolidează, în acelaşi timp, rolul politic al literaturii în societatea contemporană. Avem de-a face, iată, în cercetarea literară, cu un nou mod de a formula răspunsuri la „probleme” vechi. Se are în vedere, printre altele, selecția metodelor şi a conceptelor, redeschizând sau, mai bine spus, instaurând un spațiu de dezbatere contemporană extrem de bogat şi, în acelaşi timp, extrem de fragil. Poate puțin cam hazardat, Yves Citton[5] propune lectura actualizantă sau modalitatea de interpretare a textelor literare ca soluție oferită nu unei crize literare, ci unei crize general-umane, fapt care nu doar că spune (prea) multe despre această practică, ci spune infinit mai multe despre obiectul literar pentru desluşirea căruia metoda a fost inițial elaborată. Or, chiar dacă nu explicit, asta înseamnă că literatura e, cel puțin pentru Citton, un „ceva” mult mai „înalt” în raport cu elementele din jurul ei, în ciuda faptului că, ideatic vorbind, autorul insistă pe necesitatea întoarcereii la „jocul” interpretativ. Cu toate acestea, Citton oscilează cu foarte multă suplețe între reafirmarea unor locuri (deja) comune şi demitizarea acestora, desluşind ambiguitățile şi evidențiind, totodată, inextricabila combinație dintre emancipare şi apărare pe care lectura actualizantă o presupune. Dincolo de reconceptualizarea, pe baze teoretice desigur diferite, a unei „Reader-Response Theory” sau de circumscrierea pragmatică a acestor practici, argumentul principal al lui Citton e aparent construit, în chip polemic, față de declarațiile lui Sarkozy, dar ele reprezintă, în esență, o reacție naturală, deşi întârziată, față de întreagă atmosferă culturală specifică sfârşitului anilor □80 şi începutul anilor ’90 (vezi Fukuyama), fapt care, dacă nu îi anulează din start întreaga demonstrație, o pune, cel puțin, sub un mare semn al întrebării, ceea ce nu înseamnă, de altfel, că situația de criză nu e reală. Citton învață din greşelile lui Fish, evitând pericolul atomizării comunităților interpretative, prin întoarcerea, într-un anumit sens, la critica impresionistă, fiind ancorat, în acelaşi timp, într-o puternică reflecție teoretică. Pe scurt, scopul principal al lecturii actualizante constă în, pe de o parte, autonomizarea, independența politică şi, pe de alta, în deschiderea interdisciplinară a cititorului. Înarmat cu acest gadget hermeneutic, cititorul e capabil, în viziunea lui Citton, să înfrunte toate greutățile societății de secol XXI (atât private, cât şi publice), fiind locatari ai textelor sau utilizatori ai cunoaşterii, într-o societate a controlului dominată de aşa-numitul capitalism cognitiv. Astfel, istoria literaturii se transformă într-o lecție de istorie politică şi într-o adevărată ontologie hermeneutică (ce funcționează zig-zagat, gadamerian, prin actualizări, dar şi prin anacronisme), însă atâta timp cât discută despre o teorie a lecturii, Citton are în vedere un scop educativ – adică un model în care lectura actualizantă devine o metodă interactivă de predare a literaturii, o metodă anti-naționalistă, revizionistă. Spinozist, Citton îşi bazează întreaga teorie pe o activitate empirică, colectivă, opțiune filosofică ce-i oferă, pe de o parte, un fundament solid, teoretic imbatabil, iar, pe de alta, un statut aproape penibil, fiindcă angrenajul se dovedeşte cu atât mai ridicol, cu cât se aşteaptă mai multe de la el. Una peste alta, Citton spune, în fapt, că politica (prin narațiunile şi miturile pe care le pune în funcțiune) a preluat capacitatea studiilor literare de a acționa întocmai unei forțe publice ce orientează afectele noastre. Nu e de mirare, în aceste circumstanțe, că studiile umaniste sunt regândite în logică corporatistă. Să mai adaug numai că dincolo de faptul că sursele sale acaparează aproape întreaga discuție, Citton face greşeala de a ignora, aproape în totalitate, contextele istorice.

Todorov[6], pe de altă parte, propune o altă strategie sau, mai bine spus, o demagogie. Traducătorul formaliştilor trimite la muzeu tot ceea ce a construit în prima parte a carierei sale. Sigur, anumite reminiscențe/anticipări au existat şi există, însă oricât de condamnabilă ar fi noua sa atitudine, trebuie să îi recunoaştem eficiența – Todorov rămâne la masa de joc cu un loc, aş adăuga, destul de bun. Umanist liberal, Todorov înțelege literatura ca o prelungire a vieții, a întâlnirilor şi a capacităților ființelor umane. Ținta lui e, desigur, viziunea educațională generală, înțelegând astfel criza întocmai unei probleme metodologic-didactice, însă nicăieri Todorov nu ne spune cum poate fi predată, în mod corect, literatura (cu excepția indicării unui exemplu – monografia lui Joseph Frank despre Dostoievsky). Atacul asupra paradigmei structuraliste nu spune nimic despre validitatea celorlalte tipuri de abordări. Sigur, arbitrarietatea e una din problemele întâmpinate, cu destul de mult succes, de seria volumelor recent inițiată de *Flammarion* prin colecția *GF-Corpus/Lettres,* colecție ce vine să suplinească lipsa unui consens (ori să aducă la zi) vizavi de conceptele principale ale studiului literar (autor, gen, ficțiune etc.). În fond, Todorov înțelege literatura şi studiul literaturii ca o formă a filosofiei şi filosofia ca o formă de viață, glisând dinspre formalism-structuralism înspre estetică şi etică. De altfel, reproşurile lui Todorov cu privire la literatura franceză contemporană de factură formalist-nihilist-solipsistă ar putea fi transferate cu brio asupra literaturii române optzeciste. Formați în anii ’60-’70 în atmosfera structuralistă a Noii Critici Franceze

(aşa cum putea fi percepută la noi), scriitorii români au integrat în creaţiile lor acele constelaţii conceptuale: de la textualism la onirism, de la livresc la postmodernism, de la metaficţiune la autoficţiune, de la neo-autenticism la literatura tranzitivă, de la biografism la cotidianism – ele descriu principalele linii de dezvoltare a literaturii române din ultimii, să zicem, 30 de ani. Militând în favoarea lecturii, lui Todorov puţin îi pasă ce se citeşte, dacă se citeşte.

Volumul M. Nussbaum[7] este semnalat, în receptările critice, nu ca un studiu propriu-zis, ci mai degrabă ca un manifest, şi pe bună dreptate, fiindcă autoarea pune în balanţă importanţa studiului literar (a ştiinţelor umane în general) cu ideea democraţiei şi demonstrează, în fond, cum acestea sunt inextricabil legate prin educaţie. Capitalismul global este, în această logică, responsabil nu doar pentru relativizarea, ci şi pentru pentru stabilitatea acestor domenii. Altfel spus, nefinanţarea studiilor literare reprezintă o ameninţare directă asupra valorilor democratice. Nussbaum se apropie de ideile lui Todorov atunci când vorbeşte despre importanţa şi rolul pe care îl joacă imaginaţia în procesul de cunoaştere a adevărului, dar asta nu înseamnă că, per ansamblu, criza nu e mai puţin gravă decât pare. Chiar şi aşa, putem spune că Nussbaum are în vedere o criză mult mai subtilă şi, iată, o revoluţie intelectuală de catifea, acesta fiind, în fapt, şi punctul slab al demonstraţiei sale (cu idei preluate de la Rousseau, Ghandi ori Tagore) - o analiză mult prea nuanţată (a se citi diluată) pentru a produce efectul scontat.

Rastier[8] face şi el aceeaşi figură de avangardist propunând, impropriu spus, un soi de manifest îndreptat înspre reliefarea dezavantajelor sau a problemelor cauzate de procesul birocratizării unor domenii ce sunt văzute şi se văd ca aparţinând spiritului. Întreg sistemul actual (rezultat în mare parte al fenomenului '68) reprezintă, în viziunea lui Rastier, o mare problemă. Cu alte cuvinte, dacă „preoţii contabili sunt gata să sacrifice umanioarele pe altarul necesităţii economice" (cum spune într-un loc Citton), Rastier preferă educaţia – transmiterea clasică, de modă veche, a unor valori ai culturii literare în detrimentul unei gramatici a capitalismului cognitiv. Semioticianul întrevede soluţia întoarcerii în trecut, a învăţării din istorie, o istorie, de altminteri, la care a contribuit, cel puţin în anii 70, din plin. Propunerea lui Rastier se apropie de acel tip de literatură care avea, într-un anumit sens, mai multe legături cu „realul", dar şi cu acel tip de producţie literară construită fractalic (intertext, arhitext, în fine, tot ceea ce ţine de filologia clasică şi/sau de critica genetică modernă).

În sfârşit, contribuţia lui Schaeffer[9] la dezbaterea despre criza literaturii (sau a studiilor literare) sugerează importanţa educării gustului şi atenţiei estetice. Aş semnala faptul că în loc să ofere o soluţie unei probleme (afirmaţia conformă căreia nu se mai citeşte), acesta elimină problema întru totul, redefinind termenii situaţiei prin impunerea unui alt mit, cel al alfabetizării. Dacă un număr din ce în ce mai mare al populaţiei ştie să scrie şi să citească nu înseamnă că aceştia citesc şi scriu neapărat Literatură, ci altceva (de la Facebook la bloguri). Cu toate acestea, Schaeffer pune pe picior de egalitate cultura de masă cu incultura, un gest puţin cam dur şi, până la urmă, nejustificat, cu toate că admite existenţa unor zone de influenţă recunoscând importanţa procesului democratic, aşa cum poate fi înţeles în interiorul sistemului literar.

Întrebarea e următoarea: ce se schimbă în abordarea textului literar din perspectiva crizei studiilor literare? Un lucru e cert: se abandonează (poate definitiv?) modelul segregaţionist, se modifică instrumentele de analiză, precum şi mizele. Cercetarea literară e azi o practică cu implicaţii sociale, politice şi, iată, economice. Oricum, umanioarele se află din nou sub asediu. Educaţia şi cercetarea în domeniul ştiinţelor socio-umane a fost operaţionalizată, instrumentalizată, cuantificată pentru a răspunde noilor cerinţe politice şi economice. Care e utilitatea unei tradiţii intelectuale fondate pe scepticism, hedonism şi imaginaţie? Literatura presupune şi cultivă anumite afecte, valori, principii şi idei care nu sunt uşor de manipulat sau de reprezentat în spaţiul public (social-politic), mai ales fiindcă, atunci când o facem, în subtext îşi face simţită prezenţa o oarecare notă de elitism, însă studiile literare trebuie, *by all means*, să-şi demonstreze utilitatea socială şi relevanţa economică. E limpede că, indiferent de calitatea argumentelor, aceste reflecţii vor schimba pentru totdeauna nu doar modul în care se citeşte, ci şi felul în care se scrie literatura.

E limpede, încă de acum, revenind la biografiei, că acestea au, în primul rând, o valoare socială, însă la fel de evident e că orice valoare socială e justificată prin importanţa pe care aceasta o deţine în raport cu „mulţimile". Dacă concentrarea privirii asupra vieţii unui autor e simptomatică pentru identificarea unei viziuni romantice, genialoid-eroice, pe de o parte, iar, pe de alta, pentru invocarea unei tradiţii herderiene în care Cultură e construită (atât pe terenul literaturii, cât şi pe terenul criticii) prin Opera unor Mari Autori (de la Maiorescu la Manolescu toţi au pariat pe „poetici" înnoitoare, pe „direcţia nouă" sau pe „lecturi infidele", după cum bine arată şi Andrei Terian), atunci literatura română, putem spune, a fost alergică întotdeauna (prin natura ei) la includerea şi discutarea autorilor şi operelor (fără majusculă), refractară chiar la construirea unor canoane alternative. După cum sugeram şi mai devreme, aceste eseuri datorează foarte mult sociologiei literare occidentale contemporane, însă ele pot fi definite şi în raport cu anumite tradiţii româneşti.

Biografismul e un fenomen cu multiple valenţe, fapt relevat de simpla prezenţa a biografiilor în diferite medii - academice, populare - însă, prezenţa sa este pe atât de pregnantă azi pe cât de irelevante par a fi, în raport cu alte probleme ale actualităţii, vieţile scriitorilor, mai ales în condiţiile în care, de pildă, în anii '70 scriitorii beneficiau, datorită literaturo-centrismului culturii române, şi, în ciuda regimului, de un tratament (de-a dreptul) „fabulatoriu", critica era oricum, numai biografică nu. Cu alte cuvinte, absenţa (sau prezenţa) criticii literare biografice e un indicator foarte clar, pe de o parte, al existenţei unor momente literare incerte din punct de vedere valoric, iar, pe de altă parte, al nevoii de transparentizare a literaturii (şi a importanţei acesteia ca discurs ideologic - relevant şi natural) într-o societate,

redeschizând, odată cu fiecare ipostaziere, dosarul anticii polemici a (in)utilității poetului în cetate.

Principalele motive pentru care biografia a fost, o bună perioadă de timp, asaltată vin din zona aşa-zisei „teorii”. Filosofia nietzscheană, psihanaliza şi, mai apoi, marxismul au erodat ideea existenței unor concepte tari precum subiectul uman, cunoaşterea, istoria şi altele. Gest de frondă, lumea postmodernă (poststructuralistă) a declarat biografia (scrierea dedicată în exclusivitate persoanei umane) a fi o acțiune inutilă tocmai datorită inexistenței „reale” a obiectului său de studiu. Fie că e rezultatul luptei de clasă, fie că e construit lingvistic, fie că e scindat între părți ale psihicului, subiectul uman își pierde consistența şi, prin urmare, statutul de obiect, pierzând, în consecință, şi nevoia de analiză. De la Formalism la Deconstrucție, Teoria sec. XX se opune, cu arme şi bagaje, ideii de biografie. Fără a beneficia de o reflecție sistematică, biografia s-a manifest exclusiv ca practică scripturală. Dacă de la Rimbaud ştim că eul care scrie e altul decât cel care trăieşte, de la Proust încoace înțelegem critica biografică (saint-beuviană) ca fiind contrapartida (inferioară) unei critici a profunzimilor (desigur superioară).

Biografia a fost tratată ca fiind conservatoare. Marxismul a ignorat metoda biografiei incriminând-o pentru lipsa ei de adecvare la „obiectul real” al istoriei. Or, dacă ar fi privit, nici măcar cu atenție, instrumentarul biografiei, critica marxistă ar fi realizat că aceasta presupune tocmai o metodă de înscriere a persoanei biografiate în interiorul unui context, precum şi analiza socio-economică, atentă, de altfel, la detaliile de clasă. Psihanaliza a repudiat capacitatea biografiei de a accede la „adevărul” personal fără a realiza însă că biografia reține atât mişcările conştiinței, cât şi răbufnirile inconştientului. Critica lingvistică (structuralistă), ca fenomenologia, de altfel, n-a fost capabilă să vadă în biografie tocmai ceea ce aceasta releva prin intermediul autorului – structura psihicului uman, modul de funcționare al acestuia. Acestea sunt doar câteva eşecuri ale teoriilor ce impuneau anumite utopii totalizatoare. Pe scurt, biografia a fost declarată un gen minor, neserios şi, mai mult, imoral.

Biografia a continuat însă să existe, după cum ziceam, sub alte forme. Se ştie că cei care au declarat, fără prea multe discuții „moartea autorului”, şi-au creat, fiecare în parte, un mic cult al personalității. Ea (biografia) devine „copilul teribil” al scenei cultural-literare sau „oaia neagră” a pieței de carte, apropiindu-se, nu o dată, de terenurile mişcătoare ale can-can-ului sau ale divertismentului (anecdoticii). Cu siguranță, biografia e un instrument al puterii. Până şi ideea de autor e rezultatul unui proces de negociere dintre un individ, un scriitor, un editor, un critic, un cititor. Concepția de auctorialitate proiectată şi apărată atât de autori, cât şi de critici, nu e altceva decât o strategie de a proclama şi legitima o anumită poziție în interiorul câmpului literar.

Postura literară e indicatorul cel mai clar al poziției sociale – un soi de mască a autorului, o altă identitate. Postura literară (Viala; Meizoz) e lubrifiantul cu ajutorul căruia autorul trece din lumea reală în lumea literară. Odată fixată, publicul aşteaptă ca autorul respectiv să acționeze în conformitate cu acea postură. Fiind o construcție ficțională, postura poate fi modificată în timp. Multipla articulare a acestor puncte de tensiune dă naştere unei declinări interpretative ce poate funcționa pe baza unor inflexiuni de grade diferite. Chiar dacă azi literatura română a lăsat în urmă o criză *politică*, ea a intrat sau, mai bine spus, a reluat, fără a sta prea mult pe gânduri şi, sincer vorbind, fără a avea prea multe alternative, una *identitară*. Neo-biografismul răspunde impasului în care a intrat epoca contemporană. Într-o lume post-umană, schimbarea de paradigmă atrage după sine dorința de reconstrucție a individului, a omului, a vieții. Atât literatura, cât şi studiile literare îşi redeschid porțile către social, ideologic, context, istorie, biografie, cotidian, dar şi către psihologic sau etic.

În numele unor valori precum individualitatea şi libertatea, critica biografică reia şi deconstruieşte, cu instrumentele noii sociologii literare franceze, o parte a marotelor despre autorii (şi scrierile autorilor) români, în vederea construirii unor punți de legătură între *literar* şi *real* (ca soluție mai mult sau mai puțin pragmatică propusă în fața unei crize), instaurând, prin urmare, un ultim bastion (nu o dată teoretic) al scepticismul în lunga tradiție a practicii de *reprezentare a vieții adevărate*.

Note:

[1] De altfel, atunci când vorbeşte despre „noua” istorie literară, Hutcheon şi Valdés spun că „The «history» of literature is, in fact, the multiple and complex histor*ie*s of its production, but also of its reception”, HUTCHEON, Linda, Valdés, Mario J., *Rethinking Literary History – Comparatively*, American Council of Learned Societies, ACLS Occasional Paper, No. 27.

[2] CERNAT, Paul, „Rămas bun (şi nu prea) cronicii literare” în *Revista Steaua*, Anul LXV nr. 3 - 4 (785-786) martie - aprilie 2014, pp. 5 – 6: „În ceea ce mă priveşte, singurele cărți care încă mă motivează să scriu despre ele, sunt cele de critică şi istorie literară, de teorie şi analiză culturală, de eseu şi nonficțiune politică”.

[3] COMPAGNON, Antoine, *Demonul teoriei. Literatură şi bun simț*, traducere de Gabriel Marian şi Andrei-Paul Corescu, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 2007.

[4] CORDOŞ, Sanda, *Literatura între revoluție şi reacțiune*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2007, p. 154.

[5] CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualise. Pour quoi les études littéraires?*, Éditions Amsterdam, Paris, 2007.

[6] TODOROV, Tzvetan, *Literatura în pericol*, traducere din limba franceză şi postfață de Luigi Bambulea, Editura Art, Bucureşti, 2011.

[7] NUSSBAUM, Martha, *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton University Press, 2010.

[8] RASTIER, François, *Apprendre pour transmettre. L'éducation contre l'idéologie managériale*, PUF, 2013.

[9] SCHAEFFER, Jean-Marie, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature?*, Vincennes : Editions Thierry Marchaisse, 2011.

Florina MOLDOVAN-LIRCĂ

Gh. Perian şi Julius Petersen în dialog „generaționist"*

Nu cred să fie scriitori care să nu se fi raportat măcar o dată – chiar şi numai de amorul delimitării – la o mişcare spiritual-culturală. Nici critici absolviți de tentația situării autorilor comentați în formația de creatori de care aparțin prin vârstă biologică. Cât despre istoricii literari, s-au arătat dintotdeauna interesați de schimbul între generații, cu atât mai mult când vreo paradigmă literară nouă stătea să se înfiripe. Mulți au crezut într-o identitate „generaționistă" sau alta, destui au contestat-o pe fiecare în parte. Nimeni însă nu a conferit dezbaterii un caracter teoretic-integrator. Până la criticul şi istoricul literar clujean, Gh. Perian. Acesta publică în volum studiul *Ideea de generație în teoria literară românească*, pe care îl însoțeşte cu lucrarea lui Julius Petersen, *Generațiile literare* (traducere din limba germană şi prefață de Sanda Ignat). Privite în oglindă, cele două texte sunt semnificative nu numai pentru că oferă o paralelă a concepțiilor teoretice despre ideea de generație literară, în spațiu românesc şi german, ci şi pentru că reflectă un dialog viu între gânditori şi teoreticieni din spații şi timpuri diferite, interesați de aceeaşi problemă.

În anii treizeci ai secolului trecut, când Thibaudet abia introducea în Franța conceptul de „generație", profesorul de literatură germană Julius Petersen încheia deja o serie de cercetări pe această temă, sintetizând teorii anterioare şi contemporane lui în lucrarea: *Generațiile literare* – publicată pe atunci în volumul colectiv coordonat de Emil Ermatinger (*Filosofia ştiinței literaturii*, 1930). Concomitent, datorită reflecțiilor teoretice ale lui Mircea Vulcănescu, fenomenul generațiilor iscă primele dezbateri şi în spațiul românesc. De atunci şi până astăzi, critica literară românească străbate – demonstrează meticulos Gheorghe Perian – trei momente „generaționiste": epoca interbelică (marcată de contribuțiile colaboratorului de la „Criterion", ale lui T. Vianu şi Petre P. Negulescu), anii şaptezeci (reprezentați de Mircea Martin şi Mioara Apolzan) şi postmodernismul deceniului al nouălea. La care se adaugă astăzi – prin subtilele şi originalele disocieri teoretice ale autorului *Ideii de generație în teoria literară românească* – al patrulea. Ceea ce au în comun aceste etape de clarificări şi teoretizări autohtone ale conceptului este distanțarea treptată de accepția biologică a termenului, mai aproape de spațiul francez care diviza generațiile pe categorii de vârstă, şi apropierea unui sens spiritual, definitoriu concepției germane. Pentru ca, în postmodernism, critica românească să încerce – constată cu justețe Gh. Perian – „*o sinteză între concepția pozitivistă, cu origini franceze, care pune accent pe factorul biologic al vârstei, şi concepția spiritualistă, venită din Germania, care nu recunoaşte între scriitori decât legături la nivelul conştiinței*" (p. 57).

În prima fază, deşi menține ideea decalajului temporal dintre generații, Mircea Vulcănescu acordă întâietate perspectivei sociologice, căutând să demonstreze că pe membrii unei generații – chiar aparținând unor categorii sociale diferite – îi uneşte un anume fel de a gândi şi de a acționa inspirat de evenimentele istorice pe care le traversează în comun. Adept al ideii de limită biologică între generații este şi Petre P. Negulescu care consideră – ca inițiator al teoriei „gerontarhiei" (Gh. Perian) – că stă în puterea vârstnicilor să atenueze ostilitățile în conflictul generaționist. În schimb, atitudinea conciliantă a lui Tudor Vianu (rezolvată prin teoria „generațiilor de creație") este menită a depăşi vechiul determinism biologic, urmărind să stabilească – prin promovarea ideii de conştiință creatoare colectivă – raporturi de egalitate şi solidaritate între tineri şi vârstnici.

Discreditarea generațiilor biologice devine şi mai pregnantă după trei decenii, când criticii anilor şaptezeci, ignorând reflecțiile lui M. Vulcănescu (asociate cu mişcarea de extremă dreaptă) şi pe cele ale lui Petre P. Negulescu – „*doctrina gerontarhiei nu putea fi pe placul unor scriitori care au făcut din tinerețe un blazon*" (p. 36) – adoptă, în schimb, perspectiva împăciuitoare promovată de T. Vianu. Astfel, generațiile nu mai trebuie privite din perspectiva animozităților şi a diferențelor de concepție care le caracterizează (cu atât mai puțin din unghiul divizării pe categorii de vârstă), ci prin prisma comunității de idei la care aderă. Continuatorul acestei teorii este Mircea Martin care, inspirat de situația istorico-literară de după 1965, când tinerii debutanți se vedeau nevoiți a concura cu vechii scriitori, afiliați realismului-socialist, adaugă teoriei o nuanță importantă: pentru a aparține unei generații de creație, nu e suficient ca scriitorii să împărtăşească aceleaşi principii artistice, ci trebuie să şi debuteze concomitent. De cealaltă parte, Mioara Apolzan îmbrățişează abordarea de tip pozitivist, deschizând cale viziunii postmoderne. Reconsiderând criteriul vârstei, pe care îl însoțeşte cu cel al afirmării, autoarea studiului *Problema generațiilor literare din punct de vedere sociologic* recuperează înțelesul biologic al fenomenului generaționist, şi nu pe cel spiritualist, aşa cum părea inițial, prin desele trimiteri la ideile lui Tudor Vianu.

Mai libertină şi nonconformistă, „*promotoare a unei viziuni policentrice*" (Gh. Perian), generația postmodernă opune rezistență oricărei viziuni reductive, cu atât mai mult celor ale lui Tudor Vianu şi Petre P. Negulescu, care aplatizau diferențele între generații şi inhibau avântul inovator al tinerilor creatori. Aceasta susține, în schimb, competiția de idei, o confruntare echitabilă şi onestă pentru autoritate: „*chemate să se întâlnească în arenă, pentru a participa la o întrecere cu reguli dinainte fixate, excluzând şiretenia şi abuzul, generațiile au şansa de-a rămâne intacte şi de-a le fi recunoscută existența, indiferent de felul cum ies din competiție*" (p. 65).

Înregistrând cu onestitate meritele teoreticienilor români interesați de definirea generației, Gh. Perian nu

ezită să le sublinieze – când e nevoie – vulnerabilitățile: înlocuirea criteriilor literare cu cele istorico-evenimențiale în abordarea generațiilor creatoare şi indiferența față de conflictul între generații (Mircea Vulcănescu), reducerea schematică a confruntării dintre generații la „antinomia dintre sensibilitate şi intelect", dintre avânt reformator şi cumpătare reacționară (Petre P. Negulescu), promovarea criteriilor de ordin social şi politic în detrimentul celor estetice (Mioara Apolzan). Dar meritele criticului român nu stau doar în inventarierea plusurilor şi minusurilor a peste opt decenii de teorii generaționiste – deşi nu e puțin lucru că s-a angajat la o astfel de inițiativă. Adevărata sa contribuție o constituie, mai degrabă, subtilele disocieri conceptuale, ca de exemplu cele operate între generație, şcoală şi grup literar sau între generație, curent literar şi tipologie, precum şi interesantele reflecții personale privind dinamica generațiilor literare româneşti.

În loc să opteze tranşant pentru criteriul identității de vârstă sau pentru cel al consensului spiritual, pentru continuitate sau ruptură, pentru afiliere consimțită sau repartizare după vârstă, Gh. Perian problematizează continuu „ideea de generație", căutând să-i privească atât fața, cât şi reversul. Aceasta se vede şi mai clar când pune în discuție concepția postmodernistă cu ale cărei idei simpatizează el însuşi: „*prin faptul însuşi că s-au născut la o anume dată, scriitorii sunt integrați unui ansamblu generațional. E posibil ca unora să le lipsească o conştiință de generație, dar aceasta nu înseamnă că ei trăiesc şi scriu în afara oricărei apartenențe sau că beneficiază de o unicitate absolută, cum le place să creadă. E la alegerea fiecăruia dacă participă sau nu la o generație de creație, însă nu depinde în nici un fel de voința lui dacă face parte sau nu dintr-o generație biologică. Orice scriitor este într-o generație şi rămâne acolo pentru totdeauna, cu sau fără voie, chiar şi atunci când se întoarce împotriva ei. Într-un astfel de colectiv, nimeni nu poate fi primit pe baza unei cereri şi nimeni nu poate fi dat afară prin anularea unui contract*" (p. 56). Studiul lui Gh. Perian lămureşte aici o confuzie veche pe care toți înaintaşii săi au întreținut-o: distincția dintre generațiile biologice şi generațiile literare.

Totodată, fenomenul generației literare, ca simptom al conştiinței colective, devine, în concepția sa, un important instrument de valorizare la îndemâna criticii literare. Dar şi un factor probator că, în general, printr-o viziune de ansamblu, criticul autentic este în acelaşi timp şi un bun istoric literar. Are dreptate atunci autorul să fie dezamăgit când „*criticii literari sunt rareori interesați de această noțiune*" (p. 58). Nu şi când susține că aceştia se fac vinovați, fără excepție, de indiferență şi opacitate când vine vorba să raporteze creațiile individului la poetica generației: „*Sarcina lor e să fie atenți la specificul individual şi la unicitatea operei, lăsând în seama celorlalți observarea notelor comune şi a similitudinilor. Altfel spus, criticii nu văd generațiile în literatură, ei văd numai singularitățile. Sunt ca nişte miopi care privesc opera atât de aproape încât aceasta le ocupă întregul câmp vizual, împiedicându-i să perceapă vecinătățile, contextele, ansamblurile*" (idem). Generația este, aşadar, un concept de bază al istoriei literare - şi implicit al criticii -, ale cărei note definitorii sunt, pe lângă identitatea de vârstă, neapărat unitatea spirituală şi convergența de idei.

Concluzia la care ajunge teoreticianul român nu este, până la urmă, surprinzătoare. În studiul său de acum opt decenii, Julius Petersen promova şi el cam aceleaşi idei. O generație se naşte ca urmare a unei conjugări de forțe între „coincidența temporală" şi „comuniunea culturală". La care se adaugă – în concepția autorului german – două situații excepționale: „limitarea locală a generațiilor şi contradicțiile interioare ce apar între contemporanii născuți simultan, în ciuda tendinței lor spre unificare" (p. 126). Dacă în cazul celei dintâi, autorul rămâne la stadiul de convingătoare exemplificări, pentru a doua găseşte chiar şi o soluție: îmbinarea teoriei generațiilor cu teoria tipurilor. Ceea ce înseamnă că cele două, deşi distincte în esență, se dovedesc complementare în analiza unor perioade mai largi de timp. Nu altceva sugerează şi Gh. Perian atunci când arată că „tipologiile sunt fapte de repetiție, iar nu de succesiune, ca generațiile" (p. 19) şi că primele sunt subiective, fiindcă le stabileşte critica literară, pe când generațiile sunt obiective, independente de voința şi logica unui critic. Dar manifestarea în momente şi grade diferite a succesiunii cu simultaneitatea, a unicului cu repetitivul, a obiectivului cu subiectivul, a necesității cu liberul arbitru sunt condițiile primordiale întru constituirea sau, dimpotrivă, întru scindarea unei generații. Julius Petersen duce mai departe teoria, adăugând şi alți „factori formatori de generație", mult mai de impact, în opinia sa, prin natura lor exterioară: ereditatea, „hazardul biologic al naşterii", educația, limba, mediul geografic şi contextul istoric, relația cu generația adultă şi „modelul ideal de societate", pentru ca, în final, să ajungă la concluzia că „*principiul generației reprezintă pentru istoria literaturii corespondentul sistemului Stamm und Landschaft (comunitate şi regiune). Prin utilizarea lui, criteriul temporal de distribuție este completat de cel spațial. Tot ce e stabil din perspectivă spațială, cum ar fi patria, caracterul național, limba şi stilul, este pus astfel în mişcare, iar tot ce e fluid, schimbarea, evoluția se stabilizează. Abordarea generațională corelează evoluția literară cu evenimentele istorice, cu marile evenimente politice, curente spirituale sau frământări sufleteşti care schimbă constituția omului*" (pp. 182-183). Temporală ori spațială, biologică ori literară, „lirică" ori „critică" (N. Manolescu), ideea de generație este un subiect departe de a fi fost lămurit până acum de teoria literară românească sau universală. Dovadă stau contribuțiile celor doi autori ai volumului de față care, pe cât de eficient informează un cititor neavizat, pe atât de incitant îl invită la aprofundare pe cel cunoscător.

Într-o perioadă când, la noi, polemicile despre controversatul concept de generație sunt încă vii, ivirea unui studiu teoretic unitar şi sistematic, precum cel al lui Gh. Perian, este mai mult decât un eveniment de actualitate: este chiar o necesitate bibliografică. Confruntată, pe deasupra, cu o replică de peste ani – lucrarea criticului german Julius Petersen – cercetarea

se dovedeşte câştigată de două ori: prin puterea de pătrundere a unui fenomen literar atât de disputat şi prin deschiderea spre dialog generaționist, extrem de profitabilă în orice act de cunoaştere.

___
* Gheorghe Perian, *Ideea de generație în teoria literară românească*, Julius Petersen, *Generațiile literare* (traducere din limba germană şi prefață de Sanda Ignat), Editura Limes, Cluj-Napoca, 2013.

Toma GRIGORIE

Roman upgradat de *duhul povestirii*

Inspirația autentică, ştiința limbii cu bogăția ei semantică şi gustul pentru o literatură de calitate fac casă bună în romanul recent al lui Gabriel Chifu, *Punct şi de la capăt* (Polirom, 2014). Scrisul trudit, inteligența şi originalitatea construcției romaneşti îşi află rodul într-o operă rezistentă, frizând perenitatea.

Cei trei pledanți pentru valoarea reală a acestui nou roman al scriitorului în discuție, (scriitor ambivalent, poet şi prozator deopotrivă), ale căror aprecieri însoțesc opul pe manşetă şi pe coperta a patra, Nicolae Manolescu, Mircea Mihăieş şi Cosmin Ciotloş, sunt iată garanții unei opere care merită citită.

Cele zece zile ale poveştii structurate în formă de *decalog* (capitolele poartă titlul celor zece zile din ani diferiți) încep din prezentul apropiat, cu 23 decembrie 1989 (ziua arestării soților Ceauşescu, sugerată doar) şi se încheie cu reîntoarcerea în trecut, în dimineața zilei de 8 iulie 1940, o zi din anul de cumpănă al istoriei românilor, cu evenimente însemnate. Pe care romanul, nefiind un pur roman istoric, le face doar subînțelese, macerându-le în destinul personajelor sale.

Povestea lui Gabriel Chifu, (care are „ca în *Halima* un duh al ei, poate umple golurile documentare, poate explica inexplicabilul, poate da contur biografiilor amorfe şi, în sfârşit, poate salva destine". (Cosmin Ciotloş).

În roman sunt conturate caractere puternice în tandem antagonic: buni şi răi. Se desprind în protagonişti cei doi foşti colegi: Octavian Cadar, cel preponderent bun, angelic şi rivalul său, Damian Bordea, cel rău, demonicul, după cum bine îi individualizează Nicolae Manolescu cel care revelează „(istoria trăită de două persoane metafizic complementare, îngerul şi demonul, cu o soartă tragică de la un punct înainte (...) personajul aşa-zicând pozitiv, Octavian este mai pregnant psihologic decât cel aşa-zicând negativ, Damian.". Compoziția originală a romanului sugerează, după acelaşi critic, „mersul de-andărătelea al istoriei", având la bază şi o supratemă , „*duhul povestirii* şi cum intră şi iese el din istorie". Un alt cuplu antagonic după aceeaşi schemă este şi cel alcătuit din profesorul de istorie al celor doi colegi, Bazil Dumitrescu, posesor al duhului povestirii, onest şi cult, victimă a sistemului, şi din colegul său de catedră, profesorul de română, Luca Stănoiu, aderent la comunism pentru parvenire.

Şi Mircea Mihăieş glosează asupra structurării neobişnuite a cărții şi a semnificației ei în relație cu timpul povestirii. El punctează caracterul anti-proustian al cărții care „nu explorează timpul şi evenimentele conținute de el, ci derulează întâmplările dinspre prezent spre trecut, în speranța descoperirii esenței ultime." La Gabriel Chifu, glosează acelaşi critic, *logos*-ul filozofilor şi misticilor este decodat prin *duhul povestirii.*

În ce constă valoarea şi durabilitatea predestinată a acestei cărți? Şi după opinia personală, constă mai ales în modul cum este scrisă şi mai puțin în însemnătatea obiectului scrierii realiste, care totuşi nu este dispensabil, ci sprijină literalitatea ei precum pilonii unei arhitecturi formidabile.

Cititorul este avertizat *ab initio* asupra finişului poveştii pentru a-i tempera curiozitatea şi pentru a-l pregăti pentru evenimentele derulate într-un timp şi un spațiu, aceste receptacule ale creației, bine delimitate. Punctarea debutului şi a finalului acțiunii lasă loc unei anumite ambiguități prin ataşarea locuțiunii *în loc de* atât la prolog, cât şi la epilog.

Purtătorul de cuvânt al autorului este jurnalistul şi *scriitoraşul* Valentin Dumnea pornit în găsirea părinților naturali ai unei fete, Vera Stănescu, o ploieşteancă venită în vacanță, în orăşelul de le Dunăre, Limanu-de-Sus în carte (corespondent în realitate al Calafatului, oraşul natal şi al copilăriei autorului, uşor depistat de oamenii locului). Romanul este unul plurivalent, cu elemente de roman istoric, politic, social, dar şi autobiografic şi didactic. Multe întâmplări se petrec în locuri reale, ca cel anterior, dar şi în Craiova sau Bucureşti, localitățile de reşedință succesivă a autorului.

Vera este fata de care se îndrăgosteşte Damian Bordea coleg de şcoală al lui Octavian Cadar, amândoi foşti elevi ai profesorului de istorie Bazil Dumitrescu, deținător al *duhului povestirii,* cel care îi va înşira jurnalistului ca mărgelele pe firul ației întâmplările dramatice ale sale şi ale celor doi în special. Cei doi colegi mereu în competiție, constituie un duet radical antagonic: tipul angelic, Octavian versus tipul demonic, Damian, neconstituindu-se însă în caractere de tip manihеist, de numai buni sau de numai răi în mod absolut, conform realismului socialist. Amândoi se bucură de favorurile Verei, logodită cu Damian. Povestea este suculentă şi tensionată cu evenimente exponențiale din timpul epocii totalistariste, dar şi cu irizări anterioare ale istoriei mişcării legionare şi ale dictaturii antonesciene. Sunt şi unele scene erotice captivante prin descrierea seminaturalistă a lor.

Momente dramatice sunt cele întâmplate în puşcăriile comuniste de la Piteşti, Jilava sau de la Râmnicu Sărat, unde sunt încarcerați diferit şi pentru culpe diferite cei doi colegi în perioada lor de maturitate. Octavian Cadar construit pe profilul fruntaşului țărănist, Corneliu Coposu, este un personaj puternic individualizat într-un portret veritabil reuşit de autor. Este călit în temnițele comuniste, rezistând maltratării diabolice prin întărirea sufletului, prin seninătate şi credință reuşind să supraviețuiască. De aici şi calitatea romanului de carte de învățătură, de inițiere pentru

fortificarea sufletului ca să reziste maltratărilor fizice de orice fel. Şi după detenţie, ajuns inginer peisagist în aşezarea Z de la Dunăre, îşi impune aceleaşi precepte pentru înfrânarea trupului supus tentaţiilor lumeşti: „Şi-a întocmit nişte porunci, nişte reguli ale sale, în completarea decalogului biblic, căutând să nu-şi trădeze principiile, să aibă un trai modest, corect, auster, să apere adevărul cu preţul vieţii sale, să nu piardă legătura cu Dumnezeu. Lucrarea aceasta asupra propriei făpturi, lupta aceasta cu propriile neajunsuri, erori, păcate, slăbiciuni era o luptă care nu înceta nicio clipă". Este o schemă narativă inteligentă această creare a unui personaj viu pe scheletul unei personalităţi istorice şi politice de marcă având o asemănare abia perceptibilă, evitând astfel calificativul de scriere documentară, cu toate că documentarea asiduă este relevabilă pe întreg parcursul romanului. Dan Cristea revelează justificat caracterul mistic al romanului şi perpetua *gâlceavă* a trupului cu spiritul, întâlnită şi în poezia lui Gabriel Chifu.

Celălalt protagonist, Damian Bordea, este încă din copilărie maturizat prematur, tipul arivistului, perpetuu minat de ambiţii dominatoare. Aderă la mişcarea comunistă care îi asigură parvenirea, iar, când ajunge în închisoare, pentru a câştiga favoarea torţionarilor inventează un regim draconic *de reeducare* a puşcăriaşilor de către deţinuţii adepţi ai sistemului, prin diferite metode: *demascarea externă, demascarea internă, umilirea publică şi demascarea publică,* aplicate prin bătăi şi schingiuiri crunte ale trupului pentru învingerea spiritului. Un exemplu cutremurător este cel al teologului Corneliu Terezianu care este obligat să-şi lepede credinţa, să scuipe biblia, să rupă foile, să le calce în picioare şi să se şteargă la fund cu ele. Damian Bordea a mizat mefistofelic, şi a reuşit, prin forţă şi bestialitate, pe *transformarea de sine* a omului bisericii. Sunt mai multe momente tragice de acest fel prin care regimul comunist a frânt destine, a schingiuit şi a ucis elitele româneşti, neafiliate la ciuma roşie.

Naraţiunea este presărată cu momente lirice cu mare încărcătură emoţională. Unul dintre acestea este cel în care Octavian Cadar se detaşează nostalgic de propriul trup şi purcede într-o reverie cu ochii deschişi: „A reuşit să se desprindă de propriul său trup, s-a înălţat uşor şi a pornit la drum încrezător. A păşit prin aer, parcă ar fi păşit pe un caldarâm adevărat. A ajuns deasupra apei, sus, cam la mijlocul distanţei dintre cele două maluri. Dar, treptat, s-a întâmplat ceva care l-a făcut să eşueze.".

Romanul *Punct şi de la capăt* al lui Gabriel Chifu este un memorabil roman obiectiv cu accentuate introspecţii subiective. Beneficiază de evenimente şi caractere puternice, memorabile, devoalate prin descrieri, reflexii şi psihanalize veritabile, pedalând pe dualitatea *suflet-corp* bine speculată, ca şi pe duplexul *ego-alterego* prin care naratorul îşi exhibă propriile înălţări şi scăderi, propriile bătălii ale psihicului uman cu materia constitutivă, perpetuu supusă tentaţiilor existenţiale.

Sonia ELVIREANU

O panoramare a problematicii literaturii române contemporane

Poet din generaţia optzecistă şi publicist de atitudine, dar şi prozator, eseist, dramaturg, Adrian Alui Gheorghe reuneşte sub titlul *Contribuţii la estetica umbrei* (Tracus Arte, 2012) eseuri, interviuri, răspunsuri la anchete, opinii, scrise între 2009-2012, publicate în reviste literare de prestigiu, care continuă tematic *Iadul etic, iadul estetic* (2009). E un volum de publicistică, scris cu nerv şi ironie, provocator şi reflexiv, despre soarta literaturii şi condiţia scriitorului. În viziunea autorului e o „carte de eseuri", care ar putea fi „un roman cu o multitudine de personaje" ori „un text dramatic"[1], definiţii care se susţin prin formele adoptate, prin prezenţa multiplelor voci care dialoghează pe aceeaşi temă şi se intersectează. După un preambul pe motivul umbrei la Chamisso, autorul explică titlul: „un scriitor îşi transferă umbra operei sale" sau „opera sa este umbra sa".[2]

Adrian Romilă consideră cartea lui Adrian Alui Gheorghe „o autoficţiune inedită", deşi „nu povestea şi biografia primează [...], ci exhibarea unui tip de locuire în sânul literaturii".[3] O ipoteză sprijinită probabil pe prezenţa autorului în text, cu statut diferit: instanţă narativă, locutor, interlocutor; pe de altă parte, pe fragmente de biografie personală integrate în text, inclusiv poeme.

Structurată în trei părţi, cartea abordează actualitatea literară, prin prisma relaţiei autor-operă-public, vizând totodată şi aspecte social-politice. Tonul ironic, persiflant, capătă accente de pamflet când denunţă cu umor sfera politicului, răspunzător de marginalizarea culturii în postcomunism, de condiţia scriitorului defavorizat în libertate, după ce a fost controlat, cenzurat şi manevrat sub dictatura comunistă pentru a servi ideologicul. Cultura defineşte identitatea unui popor, iar renunţarea la aceasta prin invocarea crizei generale de către politicieni ar însemna pierderea identităţii sale culturale.

Eseurile şi dialogurile lui Adrian Alui Gheorghe iau uneori forma pamfletului. Scriitorul adoptă o retorică în care interogaţiile prin care problematizează incită la meditaţie şi solicită răspunsuri, formulate succint sau mai amplu, într-un limbaj inimitabil, care îmbină observaţia lucidă cu umorul savuros, specific scriitorului şi publicistului, care radiografiază societatea românească contemporană şi deconspiră adevăruri fruste. Nu rămâne în sfera unei retorici sterile, ci atacă miezul problemei, divulgând carenţele în politică, justiţie, economie, cultură, învăţământ.

Discursul e focalizat pe condiţia scriitorului român, marginalizat, dispreţuit, condamnat la o viaţă de subzistenţă, un împătimit al scrisului, deşi munca

sa e singura nerecompensată. Motivele invocate (public, cultură națională, glorie, misiune) sunt irelevante pentru demersul gratuit al scrisului, „un act de eroism ce frizează patologicul”. Adrian Alui Gheorghe recurge la fantezie şi umor, la metaforă, la un limbaj cu trimiteri intertextuale pentru lectorul avizat, deşi ținta sa e publicul larg. Reuşeşte să-l capteze printr-o îmbinare insolită de narativitate, luciditate reflexivă şi umor. Astfel în *Pălăriile vorbitoare* narează o secvență cotidiană, degajează o stare şi meditează la relația artist-spectacol-spectator, autor-operă-cititor (clovnul care evoluează în fața unui public indiferent, situație similară pentru scriitor şi creația sa). Recurge deseori la poveste ori anecdotă, tot timpul la umor şi ironie pentru a divulga adevăruri grave. Pledează de câte ori are ocazia pentru depăşirea limitelor naționale şi integrarea în cultura universală.



Ioan Augustin POP - **Miniu de pb I (detaliu)**

Partea întâi *Moartea literaturii se amână*, cea mai amplă, cuprinde câteva eseuri urmate de interviuri cu Remus Valeriu Giorgioni, Dumitru Augustin Doman, Constantin Arcu, Nicolae Băciuț, Angela Baciu, Andrei Alecsa. După cum indică titlul, dialogul se poartă în jurul literaturii în postmodernitate, oferind totodată răspunsul: literatura nu dispare în epoca virtualului. Întrebările vizează destinul poetului Adrian Alui Gheorghe, începuturile şi devenirea sa, apartenența la generația optzecistă, relația centru-provincie, succesul. Scriitorul se dezvăluie pe sine prin rememorarea unor secvențe existențiale, unele din copilărie, altele din tinerețe sau din prezentul pe care-l persiflează cu umor. Ne introduce sporadic în atmosfera cenaclurilor literare conduse de universitari, adevărate supape de oxigen într-o societate aservită ideologic (*Cenaclul de luni* – N. Manolescu, *Echinox* – Ion Pop, *Universitas* – Mircea Martin), vorbeşte deschis despre literatură, despre false valori produse de mass-media, despre incultură şi globalizare. Stabileşte ierarhii între poeții contemporani, „amendează” istoriile literare recente pentru omiterea unui şir întreg de scriitori a căror valoare este confirmată de critica literară şi de premiile obținute (*Istoria critică*... a lui Nicolae Manolescu), ia atitudine împotriva lui Alex Ştefănescu parodiind mitul biblic al potopului, critică factorului politic, responsabil de degradarea socială, economică, culturală.

Dialogurile despre relația autor-operă-cititor sunt ancorate în realitatea social-politică actuală. Autorul evită inteligent tonalitatea gravă, preferă umorul, anecdoticul. Luciditatea cu care observă şi denunță degringolada din societatea românească postcomunistă îl determină să adopte un stil persiflant, interogativ-reflexiv. Discursul revelă plăcerea de a povesti, firea glumeață, deschisă, dar lucidă, care spune lucrurilor pe nume, fără sfială, apelând fie la argumente de autoritate, fie la anecdotic pentru a fi pe înțelesul tuturor.

Cartea oferă informații despre generația optzecistă, despre crezul poetic, despre condiția poetului, panoramează literatura română contemporană şi problematica sa. Pentru poetul Adrian Alui Gheorghe literatura „nu este un mijloc de a ajunge undeva”, ci „o cale regală pentru umilele noastre ființe”. Poezia este definită în fraze cu caracter de aforism: „Poezia fără mistică e ca orizontul fără iluzia nesfârşitului“, „Poezia este intersecția dintre cădere şi înalt.”

Partea a doua, *Scriitorul român față în față cu normele eternității* reuneşte interviurile cu Andrei Alecsa, Paul Gorban, şi răspunsurile la anchetele despre postmodernism, dialogul între generații, blog literatura, proiecte extraliterare, disconfortul cotidian, curentul antieminescian, românitate. Li se adaugă, portrete de scriitori (Laurențiu Ulici, Gheorghe Grigurcu, Cezar Ivănescu) şi comentarii, pe de o parte, despre istoriile literare recente, partinice sau incomplete, pe de altă parte, pe marginea cărții lui Petru Ursache *Istorie, genocid, etnocid*, care cuprinde mărturii şocante despre experimentul de dezumanizare şi ideologizare forțată din închisorile comuniste, dar şi profilul unor tipuri diferite de eroi (scriitorul Paul Goma, preotul Gheorghe Calciu Dumitreasa, „eroul popular” Grigore Caraza).

Autorul încorporează amintiri (debutul în anii ’80, cezurarea şi mutilarea volumului, apariția într-un volum colectiv) şi poeme personale. Deconspiră adevăruri incomode despre România în tranziție: involuția din neocomunism, politicile dezastruoase, marginalizarea culturii române, disprețul față de trecut şi valorile sale, degradarea nivelului de viață, înstrăinarea în interiorul şi exteriorul țării, imaginea degradată a României în Europa. Adrian Alui Gheorghe e preocupat de soarta României, de starea românului, deviat de pe traiectoria unei evoluții fireşti de ideologii, de inerția mentalității de obedient ce funcționează încă. România şi românismul sunt teme de reflecție în cărțile sale: *Titanic şvaițer, România pe înțelesul tuturor, Ce rost are să trăieşti în România tranziției, Iadul etic, iadul estetic.*

Partea a treia, cea mai restrânsă, *De la „sfârşitul istoriei” la sfârşitul ierarhiilor*, comentează în răspăr „sfârşitul istoriei”, anunțat de japonezul Francis Fukuyama, dispariția artei şi filozofiei.

Cartea lui Adrian Alui Gheorghe e scrisă cu aplombul şi dezinvoltura scriitorului lucid, dezinhibat, care a experimentat două epoci istorice, comunismul/ postcomunismul, şi nu ezită să divulge adevăruri grave pe înțelesul tuturor, valorificându-şi talentul de

povestitor înnăscut şi umorul, ceea ce facilitează lectura şi o converteşte în plăcere. Ancorat în realitatea social-culturală contemporană, autorul merge spre esenţă, nu rămâne la suprafaţă, de aceea identifică şi dezvăluie insatisfacţiile din lumea culturală românească, pe care o persiflează. Pentru a atenua gravitatea adevărurilor spuse, le învăluie în ironie şi umor.

Cartea se citeşte ca un roman, are dinamismul discursului oral, dat de formele la care recurge autorul pentru a comunica: dialogul şi ancheta. Chiar în eseuri întreţine un dialog cu cititorul implicit, căruia i se adresează uneori la persoana a doua. Stilul interogativ-reflexiv dă senzaţia unui neîntrerupt dialog nu doar cu interlocutorii cunoscuţi, ci cu publicul larg, ca şi cum l-ar provoca să răspundă, să ia atitudine. Din punct de vedere tematic, volumul e unitar, eseurile, interviurile, anchetele vizează acelaşi subiect, evoluţia literaturii în context istoric, condiţia scriitorului ante şi post '89, generaţionismul, riscurile internaţionalizării culturii în era globalizării.

Note:

V. „Nota autorului", Adrian alui Gheorghe, *Contribuţii la estetica umbrei*, Bucureşti, Tracus Arte, 2012.

[2] *Ibidem*, p. 8.

[3] Adrian Romilă, *Scriitorul şi umbra operei sale*, în „Convorbiri literare", pe http://convorbiri-literare.dntis.ro/ROMILAmar13.htmpe

Florin-Corneliu POPOVICI

Patimile lui Cristea: Ireality show

Nevoia permanentă de „altceva" a lui Tudor Creţu, de a se situa în afara conformismului claustrant, a dejaspusului, a dejascrisului, a dejavăzutului şi a dejaauzitului, nu se justifică neapărat din perspectiva gestului de frondă a unui tânăr pentru care cărările bătute echivalează cu o fundătură, a unui teribilism sui generis sau a atragerii gratuite a atenţiei asupra propriei persoane, cât mai curând din perspectiva faptului că scriitorul în cauză „simte" că domeniul literaturii (şi cel al culturii, în general) mai are încă multe zone „macre" neexplorate, „pulpă" tânără şi suculentă care să-i hrănească apetitul pentru noi şi tentante cartografii-ortografii spirituale, multe dintre ele avându-le deja în posesie. Pe de-o parte, e saltul acrobatic de la *Omul negru*, peste cărţi cu şurub (la propriu) sau peste poeme cu ştaif, la *Casete martor* (la fel de lipsită de clişee şi de locuri comune), pe de alta, proiectele culturale inedite, iniţiate în calitate de manager al Bibliotecii Judeţene Timiş sau ca simplu invitat la dezbateri şi la dialoguri ce vizează rolul cărţii într-o lume pentru care, din păcate, cu puţine excepţii, cititul devine un soi de ruşinoasă şi scandaloasă îndeletnicire.

Scrisă în maniera jurnalului intim, *Casete martor*, marcă înregistrată Tudor Creţu, subminează mecanismul diarismului tradiţional în care ideile, pretinse notaţii zilnice, sunt consemnate în manieră *trainspotting*, a trenului care intră în mare viteză într-un tunel, de unde şi senzaţia de vertij, de halucinaţie, de imagini suprapuse şi de haos secvenţial. Suntem martorii unui *gen hibrid*, prefigurat de cele trei puncte de suspensie (impresia de venit de nicăieri, făcut vâlvă, aruncat seminţele confuziei şi demarat în trombă, la fel de misterios, nu se ştie unde, dublată de *fluxul de gânduri şi de idei* nu totdeauna carteziene) cu care debutează cartea, dar şi care trag cortina peste un soi de scriitură deloc aşezată, ce solicită la maximum atenţia şi capacitatea asociativă a cititorului.

Altfel spus, *Casete martor* reprezintă *un fals jurnal, un antijurnal* („Nu ştiu dacă e bine să scriu aici: am murit." - p. 272) care, deşi păstrează câte ceva din osatura jurnalului (literar) tradiţional (spontaneitatea, fragmentarismul, strânsa legătură dintre „timpul trăirii" şi „timpul mărturisirii", caracterul fulgurant, datarea – însă, element de noutate, *lipsesc anii* sau „fără dată" înlocuiesc pe-alocuri, consemnarea precisă), devine unul al *fantazărilor abundente*, al evaziunii, dintr-o realitate devenită prea săracă şi prea puţin interesantă care să facă obiectul tribulaţiilor şi disecţiilor zilnice, într-un onirism cu accente suprarealiste (şi uneori horror). Nota de romanesc (de sorginte „altfel") vine să submineze şi ea conceptul de jurnal clasic sau de roman-oglindă: avem un personaj, Edi Cristea, tânăr profesor, captiv în tentaculele blazării, cu o viaţă aparent banală (locuieşte într-un apartament împreună cu mama sa, călătoreşte cu mijloacele de transport în comun, se îmbracă lejer, îşi face cumpărăturile la hypermarket, fumează ţigări comune, consumă langoşi şi bea suc, nu are aşteptări de la elevii pe care-i păstoreşte fără prea mare elan intelectual), avem capitole ce poartă nume sugestive, avem dialoguri, însă toate folosite ca leitmotiv (sau pretexte) pentru Creţu de a-şi construi personajul *ca şi când* acesta ar nota într-un jurnal veritabil, ca şi când acesta ar trăi autentic, deşi acesta, în spiritul unui fair play (disimulat) ce-i conturează şi mai abitir latura ludică şi intenţiile „destabilizatoare", precizează că textul său este doar „o ficţiune, o bio-*grafie*" sui generis, iar personajele „avataruri, derivate fantasmagorice ale unui original-pretext, care nu (mai) au nimic de a face cu persoana în cauză." Ambiguizare deliberată, măsuri de siguranţă inutile, întrucât simpla plasare a cărţii în zona jocului cu mentalul, cu imaginaţia generatoare de vertij „onirico-ficţional", nu are cum să nu bulverseze, să nu inducă în eroare: „Scriu aici, îmi imaginez – adică (mă) văd, am acces. Reality-ul e universul proxim, paralel. Lucrurile astea chiar se întâmplă ACOLO. Când scriu AICI, devin, fuzionez cu cel care sunt cu adevărat, care zace sub mormane de deşeuri acoperite cu crengi. Şi care se ridică, în rândurile astea, din morţi." (p. 267)

Scriitura postulată de Tudor Creţu este una *decerebralizată şi decerebralizantă* în care scriitorul nu-şi „moşeşte" frazele, nu construieşte „maieutic" o arhitectură (pre)textuală previzibilă, ci dimpotrivă, prin intermediul personajului narator, îşi dă frâu liber gândurilor, viselor, fantasmelor pe care le consemnează în stare pură (*pulp fiction*), adesea fără înlănţuire logică şi legică. De aceea, *Casete martor* se asemănă cu o

suspensie coloidală în care, prin agitare, ,,depunerile" (denumite, sugestiv, ,,mâluri") se aşează mereu şi mereu altfel, într-o infinitate de geografii posibile. Cărţii îi lipsesc subiectul, coerenţa, liniile generatoare de forţă care imprimă acţiune (şi reacţiune), însă abundă în *inedit* şi în *suspans*, în situaţii care suspendă şi intrigă logica şi lectura neproblematizantă.

Cartea lui Tudor Creţu ademeneşte prin aparenta banalitate, prin valorificarea rezidualului mental care o absolvă astfel de premeditare (până la un punct însă), de la genul de carte-şantier construită cu migală, după planuri *dinainte* stabilite (aici tocmai *spontanul* este valorificat din plin). Rândurile acesteia sunt *reţele neuronale* prin care circulă, în permanenţă şi la viteze ameţitoare, un flux de idei generator de noi şi noi conexiuni sau con-texte, sau, la o altă scară, cartea poate fi asemuită cu un oraş viu luminat, văzut din avion, pe timp de noapte. *Sensul cărţii* (*a-sistemice* prin definiţie) este tocmai *absenţa sensului*, nimic nu trebuie să facă întotdeauna sens. ,,Cu de toate" (libertatea de mişcare fiind practic neîngrădită) vine să ia locul astfel unui ,,reţetar" întocmit după toate rigorile unei ,,gastronomii" elaborate, dar limitative.

Casete martor (colecţie de *flash*-uri subversive, de pendulări între lumile din imediata vecinătate) înregistrează beţia simţurilor personajului narator care mizează pe irealitate (în dauna realităţii perimate), pe propriile fantasme (de tip joc LEGO, care se autogenerează, se autoconstruiesc la infinit), care-i induc *starea de pierdere, de abandon*, de *disoluţie a reperelor lumii reale*. Această translaţie pe care nu o controlează, nu o stăpâneşte, aruncă personajul narator în braţele fricii vecine cu spaima.

Tudor Creţu are talentul de a valorifica ,,beneficiile" pe care le aduce *boala*. Neîntâmplător, Edi Cristea, nefiind un mare suferind (ca Emanuel al lui Blecher), dar dând dovadă de o anume fragilitate şi vulnerabilitate în faţa bolii, pe care şi-o hiperbolizează în manieră ipohondrică (o banală durere de gât, însoţită de o durere de ureche e împinsă până la scenariul unei tumori maligne), devine interesant tocmai prin *consecinţele pe care boala le are asupra personalităţii sale* (o personalitate şi o identitate slab conturate în banalitatea în care trăieşte): declanşează în el o frenezie a obsesiilor, a situaţiilor imaginate, a viziunilor (cele mai multe ,,contondente", solicitante din punct de vedere fizic şi psihic, cu demoni şi cu terifiante personaje suprarealiste), a viselor ce-l propulsează în lumi nebănuite, de unde şi experimentările-ucenicii ale personajului. Gestul lui Edi de a împlânta cuţitul în mijlocul covorului înflorat (altul decât acela al lui Henry James), într-un gest ,,şamanic" de a ucide boala (în contradicţie cu lecturile sale despre autocontrol), trimit cu gândul la scriitorul care-şi ,,ucide" simbolic modelele de scriitură de până la el, care trece prin baionetă idei perimate şi locuri comune.

Totuşi, ochiul avizat al cititorului detectează situaţiile în care raportările lui Tudor Creţu la Max Blecher, Franz Kafka sau Mihail Bulgakov sunt evidente, fără însă a-i ştirbi din originalitate: evaziunile personajului în ,,irealitatea imediată", corporalitatea, fiziologicul, sexualitatea bolnăvicioasă, ,,tirania obiectelor", secvenţele suprarealiste, reculurile pe care le oferă uneori boala, hipersensibilitatea etc. Dacă e să privim *identitatea* în sensul propus de Leon Wieseltier (*Împotriva identităţii*), faptul că personajul Edi Cristea nu are o identitate clar conturată, paradoxal, nu-i aduce un deserviciu, ci mai degrabă o eliberare, un beneficiu nescontat: ,,Cine sunt? Un tânăr de 27 de ani care aleargă pe străzi. Un copil care, încă, se teme de fantome şi se crede genial. Îşi repetă întruna «voi învinge, voi învinge» ca să mai poată crede în ceva." (p. 121) Nici chiar identităţile virtuale (a se vedea şi navigările personajului pe internet, un fel de gest narcisic postpostmodern în care se ,,vede" pe sine ca-ntr-o oglindă cu o rezoluţie planetară), imaginate de acesta în starea de trezie sau visate (în reverii ad-hoc sau ,,pe teme date"), toate *identităţi* ,,de împrumut", de tip *surogat*, nu-i sunt de folos, fiindcă în lumea fantasmelor şi a fantasmagoriilor, a efemerului şi a efemeridelor (în care nimic nu e peren, stabil sau imuabil), asumarea unei identităţi acţionează ca o piatră de moară, ca o autolimitare.

Fantasmele/fantazările lui Cristea (la care contribuie şi desele schimbări de lumină şi decor), unele mostre autentice de *delirium tremens*, nu sunt altceva decât *antidot* la existenţa sa săracă în evenimente, care să-i tormenteze adrenalina prea puţin pusă în mişcare şi vitalismul în stare latentă. Evaziunile sale ,,controlate" (a se citi în stare de semitrezie), având la bază un start up, pot fi privite ca un ludic ingenuu, uşor infantil: spre exemplu, se vede în ipostază de romancier de succes dând interviuri în tren sau scriindu-i realizatorului tv Lazarov; ca autor de slogan de campanie pentru preşedintele Băsescu, este vizitat de acesta în spital; în ipostază de purtător de cuvânt al lui Poli; comunică telepatic cu Lepa Brena; la Antena 3, în locul lui Gâdea, moderând ,,scandalul cu comisia Tismăneanu"- p. 18; karatist ninjutsu (ideea apare şi în *Omul negru*) pe strada Paris; la un reality show (în fapt, un *ireality show*) cu Eliade, Culianu şi Jung; fantasma cu formele humanoide aşezate în straturi; fetiţa colindătoare de Crăciun; tot de Crăciun, se vede pe sine în ipostaza de curvă ,,cu desu violaceu de saten"- p. 32, semn că identităţile sale fanteziste nu ţin seama nici de gen, nici de sex; prezentator al spectacolului de revelion, unde Mircea Eliade stă la o şuetă cu Ion Ţiriac (la repetiţiile de pe malul Timişului Edi urlă pentru a-şi alunga timiditatea şi tracul); cu Magda în pat, femeia venită de nicăieri şi cu care comunică telepatic; gestul de a alunga demoni imaginari bătându-i cu coada de la mătură; în ipostaza de Vodă Lupu sau de panteră indigo; în cămaşă femeiască de noapte în camera cu stalactite şi cu lumânări care ardeau cu flacăra-n jos; crainică la MTV; încarcerat şi apoi judecat de Monica Tatoiu şi de Liviu Mihaiu; la masterat, examinat de aceeaşi comisie de la Arena Leilor; intervievat de Robert Turcescu; cu Oprah, căreia îi răspunde la întrebări în româneşte; în faţa propriilor elevi, dând un spectacol de zile mari cu comicul Borat şi cu manelistul Adi de la Vâlcea; la cumpărături cu Cristina Ţopescu; propus la premiul Nobel de preşedintele Republicii Yugoslavia, cu a cărui

fiică e în relații intime; urmărit de un lup cu perucă blondă ce cânta la vioară; sex cu Femeia Macaroană Fiartă, pe care o lasă gravidă şi de al cărei făt doreşte să se lepede imaginând scenarii abjecte etc., etc.

În schimb, cele ,,rele" (fantasmele-strat ca şi ,,cuvântul-strat"- p. 318 care-i scapă controlului şi care-i invadează mentalul, visele chinuite -,,io beau direct fluid mental" - p. 270) îl secătuiesc de vlagă şi-i alimentează angoasele şi frica de moarte. Indiferent însă de formele de evadare ale lui Edi Cristea din realitate (o realitate ficțională totuşi, el fiind personaj de jurnal-roman), fantasmele sale sunt precedate, invariabil, ca la Max Blecher, de puternice *senzații* contrariante, suprapuse peste cele deja ştiute şi tratabile, cât de cât: durerea de gât şi de ureche (la care, mai târziu, se adaugă durerea de uretră).

Scurtele rămâneri în realitate (,,Realitatea, adică lumea aşa cum ar trebui să fie, şi «acel ceva» care mă separă de ea"- p. 319) ale personajului sunt fie prilej de ducere la îndeplinire a îndatoririlor zilnice, de automobilizare în luptă cu boala, de digerare şi de înțelegere a sensurilor ascunse ale experiențelor fantasmagorice, fie motiv de a-şi duce până la capăt proiectul romanesc (,,Romanul minții" – p. 11): ,,Maxilarele îmi scrâşnesc şi se urnesc ca o hardughie. Dinții se macină câte puțin: sunt cel mai viu dintre vii. Fier, oțel, inox. Tumoarea se va şterge şi dizolva, o pată ca de acuarelă." (p. 10)

Solitudinea (,,singurătatea îi şi o formă de narcisism"- p. 178), la care se adaugă alienarea şi un plictis devorator, îl plasează în lumea imaginarului, în lumea flash-urilor terifiante cărora nu este pregătit să le facă față. Fiecare revenire la realitate a lui Edi Cristea, departe de a fi un câştig în linia bărbăției care se doreşte a fi dobândită retroactiv, marchează un eşec sub aspectul explicării raționale, a înțelegerii *rostului* şi provenienței unor astfel de experiențe-limită. *Scrisul ca terapie* pare să nu-l ajute, de vreme ce nu este muncit de inspirație, ci sclav al propriilor fantasme, în care pătimeşte la propriu.

Nu toate reveriile lui Edi Cristea sunt rele, nu toate se produc în ,,spațiile blestemate", de tip blecherian. Sunt reverii care nu-l devorează pe interior, nu-l solicită până la epuizare, mai degrabă un soi de relaş, de *time out* înaintea marilor ,,confruntări"(din care, invariabil, iese învins) cu proprii demoni, cărora li se alătură şi demoni de ,,împrumut", produsul mentalului sau subconştientului în alertă. La toate încercările de acest fel, Edi trebuie să se mențină cât de cât rațional, să se păstreze conştient, apt, în alertă permanentă şi să se ambiționeze să le reziste, altfel pierde definitiv contactul cu realitatea (artefact): ,,Ştiu că sunt bolnav, dar nu o rup cu lumea." sau ,,Nu trebuie decât să vrei!"(p. 11).

La Tudor Crețu (ca şi la Max Blecher, de altfel), granița dintre realitate, realitatea ficțiunii şi irealitate (între care ,,nu mai există limite"- p. 30) este extrem de permisivă şi de labilă, de unde uşurința de a confunda planurile, de a bascula dintr-un spațiu într-altul. Această confuzie stă la pândă şi în cazul lui Edi Cristea, şi aşa zdruncinat de experiențele terifiante la care este martor: ,,Miercuri seara am scris în jurnal şi, la un moment dat, am dat o tură, fără să aprind lumina. Mi s-a făcut, din senin, frică să intru în camera mică. M-am chircit în pat, imediat ce m-am întors." (p. 12) Efect similar cu parcurgerea lecturilor interzise din copilărie, singur acasă şi în semiobscuritate. Nu numai viața influențează (,,bate") literatura, ci şi invers. Ca să-şi dovedească sieşi că este viu, că nu a devenit între timp o fantasmă sau o marionetă în mâinile păpuşarilor-fantasme, că menține încă strâns contactul cu realitatea (în simplitatea ei, aceasta devine, uneori, izbăvitoare), Edi se masturbează, simte efectul fiziologicului pur, elementul declanşator fiind tot un soi de ficțiune, filmele porno. Organului sexual masculin (numit fără menajamente, utilizând un limbaj cu un decolteu adânc) îi consacră un adevărat cult falocentric, considerându-l ,,cel mai frumos organ", ,,un sceptru cuprins de liane, de cabluri verzui" (p. 194). Deşi în relație cu femeile Edi se comportă la modul misogin, fiecăreia găsindu-i defecte peste care nu poate trece, personajul nu este scutit de fantezii erotice dintre cele mai ,,nude", de unde şi tenta de *jurnal pornografic*: ,,sub satenul bikinilor, sexul ei plin de icre gălbui, aurii. Le stă acolo, în fanta rozalie, mai bine decât în orice cupă aburită, de metal nobil şi rece. Peisajul e superb, mai ales când îşi desface picioarele. N-are pic de păr. Ezit – uneori, icrele par cele mai fine pietricele [...] sau fire bolnave, inflamate, de nisip." (p. 272) Somnul, crezut ca o formă de izbăvire, ca o soluție soteriologică, devine doar prilej de decorporalizare şi de autoscopie, dar şi artizan de context mai mult sau mai puțin traumatic, teleportând personajul în diverşi eoni şi în felurite postúri existențiale.

Nevoia de ruptură (exprimată în maniera stilului confesiv) e resimțită de Edi, atât în viața sa reală, nehăituit de fantasme şi vânat de demoni, cât şi în cea imaginară: ,,Nu reuşesc să scriu zilnic. Am tot încercat să mă remontez. Încă o ruptură: scrisul la calculator. Mi-e, pur şi simplu, dor de caiet. De pagina care se încălzeşte sub mână." (p. 13) Translațiile personajului între spațiile real şi ficțional nu sunt în măsură să-i rezolve sau să-i estompeze angoasele, să-l determine să-şi găsească refugiul binemeritat: ,,«Viața e în altă parte». Mai ales a mea." (p.13). Unde însă? Nici măcar Milan Kundera nu reuşeşte să tranşeze problema în romanul binecunoscut citat de Edi.

Edi Cristea, *personaj schizoid, personaj răscruce*, de unde şi tragismul său, are o componentă ,,cristică" superioară umanului din el: nu-şi controlează destinul, zarurile fiind, în majoritatea cazurilor, aruncate, la care se adaugă deznădejdea abandonării sale de către un *deus otiosus* resentimentar şi abscons, autor conştient al unei creații de mântuială, hăituit de orgolii şi de frustrări personale. Experiențele sale traumatice, echivalente ale unor (con)damnări, trăirile, slăbiciunile, vulnerabilitățile, incapacitatea de a se opune vrăjmaşiilor care-l încearcă, îl crucifică pe verticala confuziilor şi a oscilațiilor permanente care-i adâncesc apartenența la ingrata stare de *semi*-: nici aici, nici acolo: ,,Sunt şi eu o făptură diminutivală, fără apărare şi esență masculină. Un fluturaş, un cățeluş.

De aici tragismul şi melancolia de viețuitoare cu sânge deschis la culoare.” (p.15)

Autoraportările lui Edi Cristea nu se fac la modele demne de urmat care să-l ambiționeze să-şi depăşească umila condiție, ci dimpotrivă, la semeni cu o situație afectivă negativă şi cu o stare de sănătate mai şubredă decât a sa, rezultând de aici o *complicitate/complacere cu/în starea de rău*: ,,Am dubluri, dublúri: un ins căruia şcoala la care predă i-a mai rămas. Un intelectual soft care a scris şi el. A făcut emisiuni. Depinde, nefiresc de repede, de rețetele compensate. Stă cu colegii şi emană miros de pământ, de morcov găurit. Carnea se stâlceşte, osul se înmoaie. Răceşte repede. Are, tot timpul, puțină febră. Urmează să fie concediat. Va pleca fără zgomot. Fără să salute secretara.” (p. 13)

Ca un element de originalitate adus de Tudor Crețu, remarc situațiile de *dublă ficționalizare*: pe de-o parte e ficțiunea propriu-zisă, întâmplările prin care trece personajul narator, pe de alta e *ficționalizarea ficțiunii* de către personajul însuşi, care, pornind de la datele realității ficționale în care se regăseşte ca actant, sub influența a diverşi stimuli, o ,,contraface” ad-hoc, o ,,cosmetizează” cu de la sine putere, punându-se în ipostaza de creator de context, mai mult sau mai puțin favorabil, totul fiind pus în cârca fanteziei care ,,a schimbat, bineînțeles, tot”-p. 15 (a se vedea scena restaurantului, unde Cristea urma să se întâlnească cu prietenii la terminarea romanului său şi unde acesta fantazează pe nepusă masă, ,,live”, modificând brusc datele realității ficționale imediate: se întreține cu Andreea Raicu, comută experiența bahică la sediul QTV sau îşi asumă o identitate falsă - ,,Aveam, în ipostaza asta, ten creol şi mă hrăneam doar cu budincă.”- p. 17)

Politropia lui Edi Cristea nu este nici ea un act veritabil, personajul nefiind un maestru al deghizărilor. Identitățile temporare în care se regăseşte sunt tot atâtea surprize pe care nu şi le explică, ci le trăieşte ca pe un dat. Singurul responsabil pentru plasarea personajului în diferite contexte e subconştientul său, mentalul-vector-propulsator. În fantazările sale, Cristea ,,rupe” fragmente din realul imediat şi le transpune în planuri paralele: ,,E mortuar jocul acesta. Imaginația a intrat în alt regim. Devine intuiție, premoniție.” (p. 271)

Ținând seama de cele consemnate până acum, se poate trage o primă concluzie: *Casetele martor* ale lui Tudor Crețu sunt *false*, dacă ținem seama de faptul că ele sunt martorele unor fantazări (care, de cele mai multe ori, nu au corespondent în lumea reală, nu sunt verificabile, nu sunt autentice decât doar pentru spațiul romanesc), deci, în consecință, nu pot fi folosite ca ,,probe”, ci doar ca depozite de ficțiune combinată cu ficțiune.

Ca şi în cazul blecherianului Emanuel, Edi trebuie să facă față tiraniei obiectelor, obiecte cu care, în fantazările sale (plasate în note de subsol), personajul narator se identifică până la contopire, până la autoanulare ca ființă (*disoluția regnurilor*) şi basculare în neființă sau în *personajul-obiect*: ,,Cresc puterile şi asta mă sperie. Pot să fiu, să intru într-un obiect.” (p. 19) sau ,,Am cumpărat, fără să am strictă nevoie, două linere cu tuş: unul verde, altul roşu-zmeuriu. Ce frumos tre să se lase absorbită culoarea asta sălbatică de paginile îngălbenite – citesc un Gallimard vechi.” (p. 20). Tot de basculare sau de *schimbare de paradigmă* este vorba şi în pendulările personajului între spațiile sacru şi profan. Invocarea răului îi dezvăluie *demonismul*, dar şi *schizofrenia*, stări care-l apropie pe Edi Cristea fie de personajele dostoievskiene, fie de cele bulgakoviene, la care se adaugă scene suprarealiste care trimit direct la romanele lui Kafka sau la *Jurnalul* acestuia sau, în altă ordine de idei, la *Jurnalul* de tinerețe al lui Titu Maiorescu: ,,Sunt, aceste momente de normalitate, infinit mai gracile decât înainte: mă bucur de ele ca un bolnav. Nimeni nu ştie prin ce trec. Secretul e, uneori, voluptuos.” (p.31)

În cazul lui Edi Cristea, asistăm la un paradox: deşi lumea reală în care trăieşte (şi față de care ajunge să se îndoiască) îi alimentează frustrările prin sărăcia evenimențială, prin lipsa de perspectivă, iar lumea fantazărilor nu-i aduce nimic concret (ba chiar îl solicită până la epuizare), palpabil, el este decis, la un moment dat (constatare amară sau nu, echivalentă a unei incapacități de redresare majoră), să renunțe la prima, gest de profundă *autoiluzionare*, de *automistificare*, dar şi un *masochism bine temperat*: ,,«Afacerile» mele, vizează, tot mai puțin această lume.” (p.20); ,,Aşa-zisa realitate a căzut în ridicol. Definitiv.” (p. 29) Personajului nu-i mai rămâne decât bizarul refugiu într-o traumatizantă competiție cu forțele răului, pe care o denumeşte sec ,,Demoniada” (p. 30). Intrările şi ieşirile din fantasmagorii (sinonime cu tot atâtea traume), niciodată identice, se produc brusc, fără vreun preaviz: ,,M-am oprit în prag ca pe buza unei prăpăstii şi mai că nu mi-am pierdut echilibrul: atât de tare semănau dalele irizate cu o apă stranie, adâncă. Umbrele se diluau. Cam ca-ntr-o sticlă de apă minerală veche, de un litru, asta era atmosfera.” (p. 32) Periplurile între lumile invocate sporesc *Criza* personajului care, într-unul din rarele momente de conştiență, realizează că soluția izbăvitoare ar fi apelul la psihiatru.

Formele de raportare la realitate, la fantasme, la vise, la netul virtual îi oferă personajului o infinitate de soluții. Modul însă cum acesta îşi consemnează reveriile-fantasme transformă *Casete martor* într-un *jurnal al ,,exorcizării''*: numindu-le, speră să se izbăvească de ele. Există situații când Edi Cristea, în special în momentele de conştiență, de relaxare mentală, îşi permite ,,luxul” detaşării, însă este repede sancționat: ,,Am dat din greşeală exit în loc de enter şi m-am trezit pe Cartoon Network. Am izbucnit în râs. Hohotul era, în sine, o victorie. Imediat, însă, am întors capul: într-o fotografie, o fostă fotografie de grup, Iosif Visarionovici Stalin se amuza şi el, cu un zâmbet tâmp, de băiat bun.” (p. 33) Viziune sinistră...

În ciuda lipsei de apetit pentru profesorat (,,Bă, voi sunteți o poezie cu catastrofe, nu cu strofe”- p. 204), Edi Cristea nu se dezice de intelectualul din el. Scrisul, cititul, dar mai ales curiozitatea care-l caracterizează (,,vreau să văd, vreau să cunosc”- p. 35) confirmă semnificația inițială a lui *intelego*, ,,cel care vrea să înțeleagă”. Desele referiri ale personajului la mental, arată că el este conştient că *acolo* este problema (,,în

minte, tot”- p. 35), că mentalul este cel „bombardat” de evaziunile în fantasmagoric şi că, dacă ar fi să se sperie de ceva sau de cineva din afară, acestea nu ar fi decât propria-i persoană: „Eu sunt, de fapt, fantoma.” (p. 35), el îşi produce spaimele şi tot el se înfricoşează de ele, le permite să-i controleze viața, în fața cărora, de cele mai multe ori, se recunoaşte învins: „Trebuie să recunosc: sunt pierdut” (p. 36) Gestul eretic a lui Edi, de a tapeta pereți cu file din Biblie (la rându-i, o mare poveste, un mare „roman” universal), îi adânceşte dilemele şi sporeşte dezamăgirile: „Am rupt file din biblie şi am acoperit cu ele pereții. Filă lângă filă, în aceeaşi ordine ca-ntre scoarțe. Cu ocazia asta, am văzut şi cât anume din lume acoperă o carte – prea puțin, niciun perete de cameră. Am rămas uşor dezamăgit.” (p. 162)

Metamorfozele personajului (captiv în „clasica stare semi” - p. 60) reprezintă un alt element preluat de la Kafka şi de la Blecher. Viziunile în care Edi se vede femeie, se simte femeie este o încercare disperată de a ieşi din singurătate, de a căuta compania sexului frumos, de a-şi recupera „jumătatea” şi de a reface, în cheie simbolică, mitul androginului (a se vedea episodul cu „femeia”-drac, Edi seducându-l pe preot). Pilulele la care apelează acesta se vor un adjuvant la incapacitatea personajului de a se elibera de tirania viziunilor sale în cascadă, viziuni în care nici timpul şi nici spațiul tradiționale nu mai contează, timp incert, spațiu utopic: „Depărtarea şi apropierea îşi pierdeau sensul.” (p. 66) Interesant este că nu toate viziunile lui Cristea au ceva diavolesc în ele, căutarea unui Dumnezeu izbăvitor fiind însă un eşec de talia disperării cioraniene, în ciuda faptului că solitarul profesor are inițiativa de a pătrunde timid în zona sacră a bisericilor şi de a se „preda” divinității: „Am intrat, mai întâi, la morți. Un aer fierbinte, greu. Mucuri stinse şi flame fragile […] La vii, mirosul de ață arsă era şi mai puternic.” (p. 41)

Pierderile de cunoştință ale lui Edi, similare leşinurilor lui Emanuel, îi secționează contactul cu realitatea, iar drumurile sale sfârşesc invariabil la spital unde este cunoscut ca fiind „de-al casei”, doctorul Baltazar (personaj recuperat din desenele animate ale copilăriei) ocupându-se de el. Temerile cu adevărat serioase ale lui Edi sunt ca aceste crize să nu îl apuce la şcoală, printre elevii săi sau în atelierul lui Ticu, necesară oază de normalitate (concept relativ).

De ce *Casete martor*? Fiindcă în desele fantasme-viziuni în care se trezeşte actant, Edi se vede în permanență filmat de un cameraman invizibil, iar aparițiile sale imaginare la televizor denotă fie o *nevoie* imperioasă *de a se şti în lume, văzut şi adulat*, fie acribia de a ieşi din anonimat şi a deveni un soi de v.i.p. (ca atâtea altele pe care le întâlneşte virtual). Indiferent însă de cum ar sta lucrurile, Tudor Crețu ştie că toposurile sale sunt mişcătoare, înşelătoare, iar a paria pe ele, pe genul de (i)realitate căreia le aparțin, e un gest hazardat, asemănător prezenței lui Edi în sala cu oglinzi, personaj care reuşeşte o dublă performanță: actant deopotrivă în reality show-uri, cât şi în ireality show-uri. Primele țin de chestiuni banale, gen revelion cu familia la Arad, unde se plictiseşte din plin, consumă haioşe, bea şampanie şi-l imită pe Jay Leno, vorbind în engleză, cele din urmă fiind construite cu elementele realului, dar divagând rapid de la ele: mătuşa Viorica este imaginată ca propria-i nevastă (viziune incestuoasă), iar vărul, ca unic fiu. Sătul de realitatea în care trăieşte („Viața în ritm de comedie aberantă. Fericire isterică şi beție.”-p. 246) şi care nu-l reprezintă defel, Edi are naivitatea că o poate modifica radical (în afara scrisului): „Eu tre să transform fiecare zi, fiecare minut în ceva worthwatching.” (p.52)

În cazul lui Edi, la nevoia sa de a ieşi în lume se adaugă *nevoia de autoflagelare*, de autopedepsire pentru toate neajunsurile sale: „Sunt culmea infecției şi a mizeriei, doar ce-i mai crunt mă excită.” (p.62) sau „eu ăsta sunt – cel care se beşeşte, pe care-l ustură «puțulica»“ (p. 249). Autoflagelarea cunoaşte climaxul fie în durerea provocată, fie în rugăciunile profane ale lui Edi către „*sata*” (p.68), un fel de „versete satanice” în care-şi dă măsura nimicniciei: „hârbul”, „păcătosul”, „prada” (p.67), „Porumbelul din ghearele huliului”, „turturică străpunsă”, „Îngerul impotent” (p. 68), apelative care conferă cărții nota de *jurnal al penitenței, al patimilor lui Cristea*. „Derapajele” de natură psihică ale lui Edi sunt explicabile, dacă ținem cont de faptul că aparițiile/disparițiile viziunilor sale se consumă *fără preaviz*, brusc, instantaneu, fără ca ceva să le anticipeze, nefiind aşternute pe ceva familiar, ceea ce impune o reacție de moment spontană. Viziunile (ce tormentează, subjugă, manipulează) în manieră *trainspotting* se țin lanț, iar anduranța personajului este redusă, până la capitulare: „M-am ridicat şi am băut ultima gură de şampanie. Imediat ce m-am întins la loc, voiajul a început din nou: trenuri de noapte peste tot. Pe pereții şi tavanul tunelelor.” (p. 66) Succesiunea demențială a viziunilor (de tip *carusel*, simbol pregnant la Blecher) nu-i lasă timp lui Cristea să se dezmeticească, să se replieze. El este o *pradă a viziunilor*, a fantasmelor, care, deşi îl storc de vlagă, îi alimentează o demență (paranoia) vecină cu cea a dictatorilor: „Sunt propriul meu erou. Încep să mă iubesc.” (p. 73)

Fiind o *ficțiune declarată* (a se vedea Precizarea scriitorului), deci o lume a tot posibilului, în *Casete martor* tot ce apare sub pecetea „reality show”-ului este, în fapt, irealitate sau, altfel spus, e realitatea (mereu schimbabilă, „heracliteeană”) ficțiunii, de unde şi ideea de *jurnal halucinatoriu, jurnal-opium, jurnal contrafăcut*, „mincinos” (teama majoră a autorilor de jurnale intime veritabile care se țin cât mai fideli evenimentul zilnic consemnat): „E singurătatea mea publică. Tot timpul, înconjurat, tot timpul filmat, dar numai eu ştiu prin ce trec. N-am voie să mă îndoiesc.” (p. 77)

Edi Cristea îşi permite rareori să fie un personaj jovial, să glumească. Atunci când o face însă, umorul său este şfichiuitor, iar autoironia fină: „A fi profesor de servici înseamnă a-ți apăra şcoala cu prețul vieții, a veghea şi supraveghea, a fi, de fapt, şef peste muşte.” (p. 87) Un fel de *Lord of the Flies* caricatural, grotesc…

Când aduce vorba despre şcoală, despre locul său de muncă, Edi (pentru care pedagogia nu este o miză, iar stima de sine o materie opțională: „Sunt un puțiflendăr.” - p. 116) nu o face la modul pasionat, vocațional, implicat, dedicat, ceea ce prestează fiind doar o modalitate seacă

de a-şi câştiga existența anonimă şi nimic mai mult. Cu elevii săi (clasa şi fiecare în parte fiind urmăriți de acea imaginară, suprarealistă, *Big Brother* cameră de luat vederi, care focalizează, panoramează, înregistrează), la fel de dezinteresați de procesul educațional, discută despre fel de fel de subiecte sterile, absurde, care nu au legătură cu educația, la modul miştocar, blazat, apatic, sub imperiul plictiselii colective şi al fuşărelii omniprezente, utilizând când elemente de argou, când expresii eliptice sau în grai bănățean. Unii dintre ei au nume ce aduc a Urmuz (Cârj, Gorț, Şpir, Țebu), locuiesc în cartiere periferice, muncitoreşti sau sunt puternic impregnați de limbajul sătesc şi de mentalitatea rurală. Fragmente întregi de text din această secțiune a cărții aduc aminte de „pastilele" lui Mircea Pora (vezi *Băi, profesore!*), în care aspectul autobiografic şi experiența „contondentă" a pedagogiei de tip mioritic (stropite din plin, cu un umor tonic şi cu o jovialitate debordantă) au produs pagini de antologică proză autopersiflantă: „Copiii – câteodată îi înjur, când le corectez lucrările. Pentru că scriu prea mult, pentru că scriu prea mărunt, pentru că există." (p. 112)

„Nu m-am luat încă în stăpânire." (p. 129), declară, la un moment dat Edi Cristea, lungul drum al ajungerii la sine fiind unul sinuos, adesea labirintic şi încărcat cu obstacole nebănuite. Promisiunea pe care şi-o face, aceea de a ajunge la propria persoană, e văzută ca singura soluție posibilă împotriva stării schizoide. La fel, ducerea la capăt a proiectului romanesc, îi conturează Sensul existențial, şansa de a se „reinventa", deşi recunoaşte că e în deficit de metodă: „Tre să-mi termin romanu. La capăt, voi fi alt om. Cel care sunt cu adevărat. N-am încă metodă." (p.128) Obosit de viețile pe care nu le-a trăit în realitate, Edi, „ființa diminutivală", experimentează diverse „pattern"-uri, încearcă să iasă din micimea sa. Grija cu care acesta notează şi *se* notează îi conturează teribila frică de moarte pe care şi-o reprimă la intervale regulate, imaginând poveşti cu luptători ninja, antrenându-se după modelul acestora şi dând frâu liber pornirilor sale hübrice. Gâlceava cu sinele nu va înceta atâta timp cât solitarul hăituit de teribile viziuni nu reuşeşte să cadă la pace cu propria-i ființă (pe care şi-o *des-ființează* sistematic), cât nu e încă pregătit să se accepte aşa cum este. Pentru noțiunea de *viață* („Viața noastră nu poate să fie asta" - p. 189), nu reuşeşte să găsească o definiție satisfăcătoare, ci o explicație de manual, uşor didacticistă: „Viața: se ia o foaie de hârtie şi se trasează un tabel cu şapte coloane. Fiecare greşeală trebuie corectată, ştearsă, înăbuşită cu pastă albă. Apoi, pasta se întinde cu capacul de pix. Spațiul alb e, astfel, luat în posesie, civilizat." (p. 139)

Casete martor prezintă avantajul de a nu fi o carte încheiată. Lumea fantasmagoriilor fiind, practic, una infinită, schizofrenia personajului narator una dovedită, în orice moment pot apărea noi şi noi experiențe în jocul cu mentalul şi cu pendularea între lumi. Între atâtea şi atâtea fantazări, Tudor Crețu, într-un soi de corolar, îşi dezvăluie, la un moment dat, ideea de bază a cărții: „Poate că adevărata «bogăție a limbii» stă în imaginile, în clipurile mentale pe care le stârnesc tot felul de cuvinte, de sintagme. Spui cuvântul şi reprezentarea-ți pâlpâie, ca un chibrit, în creieri." (p. 256) Invitație deopotrivă la lectură, dar şi la scris.

De ce nevoia personajului-narator de a fi în permanență filmat, de a se înregistra pe *Casete martor*? Fiindcă, dincolo de orice, acesta e un mare *orgolios*, orgoliul de a fi perceput de posteritate, fie ea şi ficțională, de a fi ținut minte. Tudor Crețu are *vocație holistă*, acaparatoare, de a cuprinde totul. Notele sale de subsol, de cele mai multe ori consistente, vin să sublinieze şi ele faptul că acesta, prin prisma personajului său, are tot timpul ceva de spus, de adăugat, de recuperat. Din acest punct de vedere, *Casete martor* poate fi privită ca *jurnal „baroc"*, supraîncărcat (barocul ca antidot împotriva fricii de moarte). Pentru personajul lui Crețu nu importă în ce stare sau în ce plan există, devreme ce există, condiția sinecvanon a viețuirii: „Sunt cel ce-şi scrie viața" (p. 340); „sunt viu, exist" (p. 340) Binomul „există, exist (p. 343), condiționarea reciprocă a existenței, parte din Existență, vine să întărească ideea că atâta timp cât ceea ce există în jurul său şi e perceput ca atare (real sau imaginar), există şi el ca personaj. O subtilă cugetare de tip cartezian.

„E o hemoragie de sirop viața asta. Uite-l cum curge, ca dintr-o rană în coastă. Nu ştiu cum şi ce să fac, s-adun în bidoane şi rezervoare, să umplu casa cu ele. Căci doi indivizi se zbat înăuntru: cel din care curge şi cel care umblă, înnebunit, să adune. Totul trebuie, de aceea, scris, serializat." (p. 340) – ipostază de fiu risipitor întors spăşit acasă, după ce ajunge să înțeleagă sensul profund al filosofiei plinurilor şi a golurilor.

Deşi lasă impresia de haos, *Casete martor* are arhitectura sa bine studiată, bine pusă la punct: *arhitectură a dezordinii provocate, premedi(t)ate.* Parcă la niciun scriitor până la Tudor Crețu nu s-a detectat o nevoie aşa de aprigă (transferată personajelor sale) de a fi altul, nevoia de autoreprezentare, de a-şi consemna/ înregistra ipostazierile cu mijloacele puse la îndemână de tehnica modernă. Edi-Crețu, cel care-şi legifereză fantasmele, cel ce nu se simte bine în pielea sa, cel care nu visează de două ori la fel, ajunge, într-un final, să se hrănească cu şi din imaginația sa (semnificativă pentru nota de pantagruelism este scena cu pofta teribilă a personajului de a îngurgita micii cu ceapă şi cu boabe de porumb, ca şi paralelismul dintre *gastronomie* şi *literatură*). Înregistrarea fantazărilor pe *Casete martor*, stratificarea şi ordonarea lor, depunerea „mâlurilor" are un rost bine definit: prin fixare, dispare riscul aneantizării, revenirii la amestecul coloidal.

Inventariindu-şi, arhivându-şi fantasmele, Edi Cristea lasă în urmă un *jurnal de tip testament*, un *jurnal iluzoriu*, un jurnal care nu menajează şi care nu se dezice de nimic în care limbajul licențios, cacofoniile deliberate, viziunile scatologice şi thanatice, *sex(t) ualitatea* nudă se află în stare brută, gemă, originară, „macră".

____

* Tudor Crețu, *Casete martor*, Bucureşti, Editura Tracus Arte, 2013, 461p.

Iulian BOLDEA



Lectura ca ieşire din labirint

Descoperirea operei e un titlu emblematic pentru demersul hermeneutic al criticului şi Profesorului clujean Ion Vlad, cel care considera că „opera literară se impune drept o realitate dinamică situată în cadrele largi ale unor raporturi diverse, detectabile, păstrându-şi natura ei specifică, cu funcţii estetice precise, cu posibilităţi de comunicare pentru un univers ce se revelează sensibil". Povestirea, ca specie literară arhetipală a narativităţii este, pentru critic, o formă ce depăşeşte, într-un anumit sens, limitele stricte ale literarităţii, prin încărcătura ontologică şi gnoseologică care o structurează: „Oricum, de acord cu M. Butor, povestirea depăşeşte limitele stricte ale literaturii, devenind (în plan ontologic şi gnoseologic) un constituent al lumii controlate de repere intelectuale (ale gândirii şi ale propensiunii ei). Povestirea ţine de natura intimă a fiinţei în continuă aventură a cunoaşterii, confruntată cu datele unui univers a cărui descifrare devine posibilă prin transmitere". De altfel, *homo narrativus* este, cu siguranţă, una dintre ipostazele privilegiate, paradigmatice ale umanului, „instanţă originară şi, implicit, arhetipală a formelor literare", percepţia vizuală putând fi interpretată, la rândul ei, ca „mod de a gândi, elabora şi recepta formele precum şi recrearea lor într-o teorie, reprezentare globală şi generală la nivel conceptual, a unei experienţe definitorii pentru natura şi supravieţuirea – în şi prin memorie – a acestui *homo norrativus* situat la începutul Povestirii ca mesaj prim al omului".

Cunoaşterea riguroasă a conceptelor, ,,ordinea, fidelitatea, solidaritatea şi ataşamentul la valorile tradiţionale şi naţionale" (C. Stănescu), disciplina teoretică, rigoarea analizelor, convocarea unor resurse metodologice adecvate sunt, sintetic spus, calităţile criticii lui Ion Vlad. Cărţile sale (*Între analiză şi sinteză*, *Descoperirea operei*, *Convergenţe. Concepte şi alternative ale lecturii*, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, *Lecturi constructive*, *Lectura - un eveniment al cunoaşterii*, *"Cărţile" lui Mihail Sadoveanu*, *Lectura romanului*, *Pavel Dan. Zborul frânt al unui destin*, *Lectura prozei*, *Aventura formelor. Geneza şi metamorfoza „genurilor"*, *În labirintul lecturii*, *Romanul universurilor crepusculare*, *Orizonturile lecturii*) impun printr-o comprehensiune subtilă a textului şi contextului operelor literare, demonstrând pasiune a interpretării şi luciditate metodologică. Primele cărţi (*Între analiză şi sinteză* şi *Descoperirea operei*) sugerează un interes dominant faţă de conceptualizare, faţă de sistematizările teoriei literare, sau spre orizontul sintezei, autorul subliniind, în fond, complementaritatea esenţială, necesară, între critica literară şi teoria literaturii: „Critica literară se înfăţişează azi îndeosebi ca un corespondent al teoriei literare, ataşându-şi argumentele semanticii structuraliste, ale sociologiei literare, ale psihologiei artei etc., impresia fiind de cercetare complexă, proteică, ambiţionând să epuizeze nu numai aspectele structurale ale operei, ci şi procese imanente actului creator". Opţiunea pentru o lectură semiotică, asumată în mod premeditat, redă, în fond, specificul intim al operei literare, structurând o „gramatică" a textului capabilă să descifreze relieful său intim, particular („Elementul distinct si specific pentru literatura devenind imensa deschidere in planul semnificaţiilor, sfera conotaţiilor îşi păstrează, nealterata, dimensiunile inepuizabile, iar creaţia/opera îşi revelează, de fiecare data, disponibilităţile deschiderii prin relaţia semnificant-semnificat, relaţia unde posibilităţile lecturii, interpretării asociaţiilor de elemente etc. sunt nelimitate"). Pentru Ion Vlad, lectura, ca fundamentală „aventură a cunoaşterii", sintetizează capacitatea fiinţei umane de a decodifica dinamica textului literar, cu polifonia sa semantică inepuizabilă. De aici rezultă, desigur, şi fascinaţia grilei semiotice, în măsura în care, „recitind, recunoscând invarianţii textului, metodele acestuia, opera îi apare semioticianului drept un univers coerent, având o gramatică proprie şi o unitate determinată compoziţional". Fascinat de aventurile formelor literare, criticul e adeptul unei perspective interdisciplinare, fundamentată pe echilibrul între analiză şi sinteză, între deschiderea spre orizontul teoretic şi investigaţia hermeneutică. Pentru Ion Vlad, teoria literară s-a transformat, astfel, într-o „teorie a formelor, a morfologiei lor, un studiu de poetică ce ambiţionează să determine şi să explice mecanismele cauzale ale unor fenomene acceptate de cele mai multe ori tale quale". Deloc întâmplător, în acest context, criticul consideră că „explicarea, examinarea şi cercetarea într-un excurs riguros şi totodată nuanţat sunt posibile numai din unghiul înţelegerii concertate şi exacte a categoriilor interne a formelor". Fără îndoială că, în cadrul acestui repertoriu al formelor literare, narativitatea ocupă o poziţie privilegiată, criticul ilustrând „preeminenţa formelor narative şi pentru eternitatea acestei ipostaze umane: homo narrativus".

O carte de referinţă este *Aventura formelor. Geneza şi metafora „genurilor"* (1996), în care sunt sintetizate reflecţiile Profesorului asupra teoriei formelor literare, dintr-o perspectivă multidisciplinară (semiotică, poetică, textologică), cu o atenţie sporită la

deplasările de interes şi de funcţionalitate din orizontul teoriei literaturii. Repudiind unele concepte anchilozate (gen, specie literară), Ion Vlad optează pentru conceptul de „formă” literară, mult mai adecvat pentru a înregistra mutaţiile, metamorfozele şi avatarurile literaturii. Un astfel de concept nu poate fi delimitat de exigenţele unei poetici diacronice, capabilă să formuleze o directivă „generală a poeticii istorice în problema formelor văzute drept categorii generale, expresie a unor atitudini fundamentale, ontologic şi gnoseologic vorbind”. În *Prolegomene*, profesorul clujean reliefează importanţa şi necesitatea unei teorii a formelor literare, aptă să valideze, cu pregnanţă şi obiectivitate, metamorfozele modelelor, tipurilor şi categoriilor literaturii, cartografiind, în acelaşi timp, geografia complexă a imaginarului literar: „Teoria formelor/teoria literaturii nu-şi îndepărtează alte categorii, dar autorul acestor pagini crede de multă vreme că explicarea, examinarea şi cercetarea într-un excurs riguros şi totodată nuanţat sunt posibile numai din unghiul înţelegerii concertate şi exacte a categoriilor interne ale formelor. De altminteri, devenirea (evoluţia) formelor realizează una dintre cele mai spectaculoase reprezentări ale istoriei reale a literaturii. Marea aventură istorică a formelor e, de fapt, itinerarul extraordinar parcurs în timp, prin metamorfoze, prin numeroase mutaţii. şi prin aleatorii treceri ale formelor. Epocile şi mentalitatea lor, istoria receptării, a alegerii sau contestării formelor apar ca un dramatic *happening* jucat pe scena a ceea ce poate fi o altă istorie a literaturii”. Capitolele ce articulează arhitectura cărţii (*Prolegomene. Argumente şi metode, Mai veche decât Universalele, Argumentul Cărţilor, Reîntoarcere la sursele originare, „Instituţia” formelor* şi *În căutarea arhetipului*) sunt, în fond, trepte ale unei demonstraţii riguroase, în care se regăsesc principii, concepte, opere literare, parcurse prin grila unor cercetări de referinţă ce validează teoria formelor literare. Sunt invocate, astfel, nume ca cele ale unor Emil Staiger, M. Bahtin, Roland Barthes, Wayne C. Booth, Claude Bremond, Umberto Eco, Northrop Frye, Gérard Genette, Kate Hamburger, Julia Kristeva, Milan Kundera, Philippe Lejeune, V. I. Propp, Tzvetan Todorov, sau, dintre teoreticienii români, G. Călinescu, P. Constantinescu, Mircea Eliade, Adrian Marino, Irina Mavrodin, Marin Mincu, Liviu Petrescu ş.a. Poetica formelor, pe care o propune Ion Vlad, se legitimează, aşadar, prin nevoia autentificării literaturii ca devenire, ca set de metamorfoze simbolice şi formale ce contrazic tradiţionala sedimentare tipologică ternară a genurilor literare. Pe de altă parte, criticul subliniază importanţa intertextualităţii în inventarierea şi explorarea „aventurii” formelor literare, în măsura în care acestea îşi legitimează conturul identitar sub auspiciile acestor mirabile întâlniri ale textelor, formelor şi categoriilor: „Cred că ar trebui să precizez acum: teoria literaturii apelează la un concept precum acela de intertextualitate pentru că el funcţionează ca element consubstanţial al fiecărei forme, realitate organică a interferenţelor, interacţiunii şi dezvoltării. Loc geometric al manifestării intertextualităţii, forma (vezi epopeea, romanul, nuvela etc.) îşi decide fizionomia în timp prin regimul dialogal al experienţelor interne, ale formelor abia apărute sau ale celor care le-au precedat”. O teorie a formelor cu şanse de validitate conceptuală şi operaţională în plan hermeneutic nu se poate dispensa, însă, de regimul interdisciplinarităţii, prin asumarea unei palete largi de metode apte să genereze explicaţii, clarificări, circumscrieri ale semnificaţiilor şi discursivităţii operei literare: „Revenind la teoria literaturii concepută ca teorie a formelor, e de subliniat că directiva teoretică nu se poate dispensa de „cooperarea”, în regim de dialog activ, a câtorva discipline convocate într-un proces complex şi îndelungat la elaborarea conceptelor de forme (categorii generale, expresie a ipostazelor fundamentale ale fiinţei în raport cu Lumea) şi de forme individuale, structuri cu identitate inconfundabilă, rezultat al demersului constructiv (arhitectonica operei), compoziţional, al creatorului. Teoria formelor este, în primul rând, poetica lor şi examinarea (descriere, analiză, valorizare) a faptelor literare create exprimă, fără echivoc şi potrivit unui program neezitant, cerinţele poeticii istorice şi descriptive”.

O altă carte exemplară, despre rosturile şi resorturile lecturii este *În labirintul lecturii* (1999). În preambulul cărţii, Ion Vlad precizează că aceste pagini „au însemnat lecturi, texte puse sub semnul emblematic al spectacolului interpretării teoretice şi critice”. Regăsim, în aceste precizări preliminare, şi o profesiune de credinţă a criticului şi teoreticianului care „crede cu tărie în valoarea indeniabilă a *Lecturii*, univers plural al meditaţiei, al plăcerii şi fascinaţiei pentru marea Bibliotecă a literaturii”. Capitolele cu amprentă teoretică mai pronunţată (*În căutarea cărţii absolute, Teorie literară şi poetică*) şi cele fundamentate pe exigenţa interpretării aplicate (*În labirintul lecturilor, „Labirintul singurătăţii”, Meditaţie şi istorie, „Însemnele” memoriei*) stau sub semnul complementarităţii ideatice şi metodologice. Pledând pentru imperativul himeric al unei borgesiene „cărţi a cărţilor”, ce reiese din „infinite conexiuni, din invocarea marilor cărţi ale lumii, din amintirea lor, care provoacă un sistem (orizonturi e aşteptare) de corespondenţe, de asocieri neaşteptate, de analogii şi de nesfârşite întâlniri în spaţiul privilegiat al Bibliotecii”, Ion Vlad îşi asumă condiţia hermeneutului care trebuie să releve semnificaţiile şi valoarea textului, favorizând valenţele unei lecturi exemplare, fascinată de orizontul inepuizabil al *literarităţii*: „A crede în fascinanta lumea Ficţiunii, a spori lumile gândirii prin mirajul povestirii (nuvelei) reprezintă una din cele mai strălucite manifestări ale spiritului, manifestare valabilă pentru toate treptele devenirii umanităţii. Este, cred, sensul Cărţii şi raţiunea de a fi a lecturii”. Definiţiile lecturii, pe care le expune Ion Vlad pe parcursul cărţii sale sunt memorabile şi sugestive în acelaşi timp: „Hans Robert Jauss definea lectura drept act rememorativ: creaţia devine cu adevărat un eveniment în măsura în care trăieşte - în memoria

cititorului - toate celelalte opere anterioare. Procesul este extraordinar de vast şi reîntoarcerea la textele care ne preced precum şi conexiunile provocate de textele intrate în orizontul lecturilor contemporane constituie Biblioteca, universul activ, «cartea cărților», arhetipul construit din totalitatea cărților. Modelul e o *carte,* revenim la ea; tindem să o depăşim, iar transcenderea ei înregistrează actul permanentei înnoiri a lecturilor prin rememorarea celor anterioare. E un ceremonial şi un act învestit cu funcția esențială a celebrării cărții prin lecturi repetate". E dincolo de orice îndoială că, aşa cum precizează Ion Vlad, exercițiul anamnetic sintetizează una dintre funcțiile esențiale ale cărții şi ale lecturii, o modalitate a ființei umane de a-şi regăsi rosturile şi sensurile paradigmatice, de a se elibera de orice constrângeri, mai mult sau mai puțin convenționale şi de a-şi asuma identitatea proprie, esențială: „Lumea nu poate renunța, cu prețul unor sacrificii imense, la carte, la memoria şi la explozia ei semnică, iar lecturile noastre au darul extraordinar de a chema, de a provoca şi de a descoperi cărțile de mai de mult şi de a anunța, premonitoriu, viitoarele opere ale lumii. în *Le plaisir du texte,* Roland Barthes formula - şi e vorba de cea mai sugestivă explicare a dialecticii intertextualității, atitudine şi ipostază a cercetării (lecturii) în sfera creației literare - un concept unde cartea citită se explică prin alta, anterioară, sau, dimpotrivă, cartea de odinioară se redescoperă *altfel prin* impactul adesea uimitor cu cărțile contemporane nouă". Expresie a unei inepuizabile dorințe de cunoaştere şi de reamintire a trecutului generator de mituri, lectura stă auspiciile reunirii cărților, semnelor şi avatarurilor simbolice ale unei lumi în continuă metamorfoză: „*intertextualitatea* reclamă revenirea la un arhetip, la un text originar, modelul şi spațiul începutului mereu căutat cu legitimă frenezie. Poate că de aceea literatura trăieşte în propriul său text, fără ca acest fenomen să invite la reflecții despre metatextualitate, obsedanta imagine a Cărții şi a Bibliotecii".

Consistente, sub raport ideatic, sunt aprecierile criticului din *Romanul universurilor crepusculare*, cu privire la soluțiile epice ale romanului de esență eseistică, ale prozei ce stă sub emblema reflexivității: „O nouă paradigmă se statuează: ea profesează polivocitatea şi polifonia narativă, convergența şi interferențele de tipuri de discurs: eseul, comentariul reflexiv, versul, song-ul, disertațiile concentrate (eseistic) pe câteva motive existențiale" sau: „Formula de roman-reflexiv (roman-eseu) refuză monotonia sau discursul monocord; realitatea e că formele romanului surprind prin soluțiile inedite, infiltrate în discursul romanesc: digresiunea, spațiul analitic, punerea în abis, focalizarea şi autoreferențialitatea, song-ul, jocul alternării modalităților, jocul figurilor şi al măştilor, pseudobiografiile şi incizia în una dintre dominantele existențiale ale personajelor, anamorfozele". Este foarte semnificativ faptul că Ion Vlad subliniază beneficiile acelui tip de proză care îşi asumă intelectualizarea, forța meditației sau regimul lucidității *sans rivages*: „De la Thomas Mann sau de la Heinrich Mann, şi prin Robert Musil şi Hermann Broch, literatura a redescoperit rațiunea de a fi a meditației şi a unei înalte şi profunde intelectualizări a scrisului. Fără acestea, adevărurile n-ar fi putut fi rostite cu o atât de dramatică forță. Într-o lume atinsă de agenții răului, în spațiul şi în timpul unei demonii cuprinse de o frenezie irepresibilă, literatura a avertizat şi a comentat, a statuat regimul lucidității reflecției pentru ca invarianții narativi, evenimentul, ipostazele narative, personajele, trama, climaxul acțiunii epice, logica compoziției şi instrumentele comentariului (jocul, parodicul, satira, ironia, deriziunea, o inepuizabilă recuzită de semne ale limbajului şi ale artelor non-verbale) să poată atrage atenția asupra prăbuşirii în neant".

Substanțiale şi riguros articulate, sintezele Profesorului Ion Vlad reprezintă etape esențiale ale unei aventuri hermeneutice situate „sub semnul protector al lecturii". De altfel, în *Romanul universurilor crepusculare*, Ion Vlad îşi propune să anihileze acele prejudecăți care susțin „un statut închis al literaturii", demonstrând, în analizele sale strânse, documentate, riguroase, capacitatea cercetării ştiințifice de a configura „o nouă viziune asupra devenirii şi a existenței" şi, în acest mod, de a se adapta la noile provocări epistemologice ale contemporaneității. Fără îndoială că între paradigma cercetării ştiințifice şi paradigmele literarității raportul e unul de complementaritate şi nu de opoziție, cum ar fi mulți înclinați să creadă. Cartea impune înainte de toate prin analizele atente, subtile, cu simț al nuanței, ale unor opere fundamentale ale prozei secolului XX (*Somnambulii*, de Herman Broch, *Omul fără însuşiri*, de Robert Musil, *Ferdydurke, Trans-Atlantic*, de Witold Gombrowicz, *Toba de tinichea*, de Gunther Grass etc.). Care este, în fond, în viziunea lui Ion Vlad, specificul acestei relații arhetipale dintre Carte, Lectură şi Memorie? În primul rând, cele trei entități simbolice refac un traseu al cunoaşterii şi al revelațiilor anamnetice, al circumscrierii universului imaginalului şi al trasării avatarurilor unei Istorii cu contur convulsiv, mereu reevaluat de capacitatea indeniabilă a omului de a se situa sub auspiciile Narațiunii: „Lecturile sunt în cărți, iar cărțile descind din lecturile care alcătuiesc literatura. Sunt Biblioteca şi modelul originar care depun mărturie pentru a provoca mereu căutarea cărții, neobosita ei căutare" sau „lectura tinde spre atari centri unde arhetipul, cartea cărților, pregăteşte alte lecturi noi, imprevizibile şi uimitoare întâlniri cu literatura". Subtilitatea efortului hermeneutic, incursiunile competente în spațiul comparatismului, priza conceptuală impecabilă, retorica subtilă, rafinată a discursului critic fac din Ion Vlad una dintre figurile de prim-plan ale criticii literare româneşti de azi. Cărțile sale nu sunt, în fond, decât tot atâtea mărturii ale căutării Narațiunii exemplare, dar şi ale semnificațiilor simbolice ale lecturii, captivă într-un univers al formelor literare mereu schimbătoare, mereu instabile şi dinamice.

Rodica GRIGORE



Cronică, reportaj, tragedie, fatalitate

În marile sale romane publicate înainte de 1980, Gabriel García Márquez se concentra pe evoluția unei singure familii care trebuia să răspundă provocărilor – dintre cele mai diferite – pe care societatea i le adresa. Autorul singulariza un personaj care încerca să înțeleagă sensul existenței pentru a putea, apoi, privi lumea din jur (şi mai ales pe sine) dintr-o altă perspectivă. În *Cronica unei morți anunțate* (1981)*, însă, sunt mai multe familii implicate; practic, întâmplarea relatată afectează o întreagă comunitate şi dezvăluie un subtext care a fost comparat chiar cu sensurile tragediei antice, universul vinovăției împărtăşite fiind considerat o replică în cheie contemporană a conflictelor din opera lui Eschil. Iar dacă, în romanul *Un veac de singurătate*, apărea un personaj pe nume Gabriel, nepotul lui Gerineldo Márquez, care pleca la Paris, în *Cronica unei morți* relatarea are în vedere un narator implicat, care recompune evenimentele din punctul său de vedere dar şi în calitate de prieten al lui Santiago Nasar, încercând să pună în ordine faptele petrecute în urmă cu douăzeci şi şapte de ani, asumându-şi, deopotrivă, responsabilități de Casandră, astfel ca totul să poată fi, în cele din urmă, explicat. Naratorul adoptă, aşadar, şi rolul de conştiință a oraşului (replică a corului antic!) şi de reprezentant al familiilor celor care au fost martori sau au fost afectați într-un fel sau altul de moartea lui Nasar, alăturându-se bătrânului colonel din *Colonelului n-are cine să-i scrie*, Ursulei Buendia şi ultimului Aureliano, din *Un veac de singurătate* sau glasurilor cetățenilor din *Toamna patriarhului*. Asumându-şi rolul de conştiință vie şi de reprezentant al memoriei colective, naratorul nu-şi uită nici obligațiile jurnalistice, sugerând că destinul său este să înțeleagă, combinând, astfel, soarta tragică a lui Oedip cu calitățile de clarvăzător ale lui Tiresias, neezitând ca pentru asta să se apropie de adâncimile adesea nebănuite ale conştiinței colective.

Însă legăturile cu proza anterioară şi mai cu seamă cu romanul *Un veac de singurătate* sunt evidente şi la alte niveluri, în primul rând la acela al structurii specifice a textului. În ambele creații, scriitorul excelează în prefigurarea evenimentelor care se vor petrece ulterior, enunțându-le cu claritate încă de la început şi punându-şi, astfel, în gardă cititorii cu privire la ceea ce urmează să se întâmple. Totul e nu numai scris, ci *înscris* în textul romanului, iar întreaga desfăşurare narativă are rolul de a confirma enunțurile autorului în calitate de demiurg al lumii ficționale din paginile cărții. Faptele sunt, practic, pre-organizate şi în *Cronica unei morți anunțate*, la fel cum erau şi în *Un veac de singurătate*, „actul" fiind reprezentat, acolo, de pergamentele lui Melchiade, iar naratorul este plasat atât ca localizare, cât şi ca temporalitate, *a posteriori* – aşa încât cunoaşte faptele, locul manuscrisului încifrat fiind luat, aici, de „oglinda spartă a memoriei", pe care naratorul o aminteşte adesea. Trecutul (fie el istoric sau narativ) este actualizat, aşadar, indirect, prin intermediul unui discurs, García Márquez accentuând în acest fel puterea discursivă, forța cuvântului de a întemeia – o lume sau un text romanesc; ceea ce, în viziunea sa realist magică, reprezintă adesea acelaşi lucru. Conținutul şi forma se suprapun, iar prefigurarea discursivă a faptelor şi faptele însele nu mai pot fi concepute unele în absența altora. Dar tot acest aspect reprezintă şi expresia fatalității ce domină romanele lui García Márquez, câtă vreme cuvântul dobândeşte rolul esențial în desfăşurarea ulterioară a faptelor, iar naratorul se transformă într-un soi de profet plasat pe axa temporalității după momentul de criză – pe care îl cunoaşte fie din experiență, ca în *Cronica*, fie din intuiție, ca în *Veacul de singurătate*. Însă chiar această relație stabilită între narator şi text este o formă aparte de cunoaştere, sistemul perfect ce exprimă structura şi care este la rândul său exprimat prin intermediul acesteia. În romanul de față, toate acțiunile nu fac altceva decât să dezvolte şi să explice (ori să nuanțeze) prima frază a romanului, în primul capitol cuvintele prevestitoare „aveau sa-l ucidă" repetându-se nu mai puțin de şapte ori: „În ziua în care avea să fie omorât, Santiago Nasar se sculă în zori la cinci şi jumătate, pentru a aştepta vaporul cu care sosea episcopul." Numai că fraza aceasta şi variațiunile ei exprimă deja o realitate petrecută şi care nu mai poate fi modificată, ci, eventual, doar înțeleasă; chiar şi după mai bine de două decenii.

Şi, după acelaşi model al prefigurării care dă glas unei realități precise dar care poate fi privită din mai multe puncte de vedere, descrierea morții propriu-zise a lui Santiago Nasar se face de mai multe ori pe parcursul textului. Utilizând imagini specifice sau expresii care (din nou!) se repetă, naratorul impune o structură aparte, dar dintre granițele căreia nu există scăpare, astfel încât orice eveniment, odată anunțat, nu poate decât să se petreacă. Tehnica aceasta fusese pusa la punct si practicată, în fond, de García Márquez încă din romanul *Un veac de singurătate*, iar prefigurarea narativă sau enunțurile prevestitoare vizau, de cele mai multe ori, moartea – chiar dacă aceasta, din cauza unei tragice ironii, ca în cazul colonelului Aureliano, va avea loc în circumstanțe diferite de cele anunțate. Dar celebrul început al romanului („Mulți ani după aceea, colonelul Aureliano Buendia avea să-şi amintească după amiaza aceea îndepărtată când tatăl său l-a dus să vadă gheața...") reduce, practic, întreaga existență a colonelului Aureliano la o singură frază, la un singur moment, ale cărui consecințe trebuie să se producă,

anticipându-se, la un moment dat, şi risipirea vieţii acestuia, iar faptele lui de arme şi marile sale realizări militare vor fi reduse, în cele din urmă, la un simplu nume: denumirea pe care o stradă din Macondo o va purta, în memoria sa, după ani de zile. Mesajul transmis în acest fel cititorului este, însă, prescurtat şi de-a dreptul „cifrat" – a se citi, „neexplicat" sau insuficient explicat – tocmai pentru ca lămuririle şi nuanţările să se poată produce ulterior, pe parcursul romanului. García Márquez repetă, la nivelul literaturii, tehnica portretului, aşa cum era el înţeles în epoca barocă, prefigurările narative reprezentând o simbolică schiţă a faptelor care se vor petrece. Caracteristicile istorice ale discursului romanesc se îmbină, deci, cu cele cognitive, ce definesc experienţa umană şi care sunt evidenţiate chiar în prima frază a cărţii.

Însă această tehnică a anticipării nu vizează doar contextul narativ, ci şi nivelul tematic al romanului, câtă vreme incestul reprezentat de teama familiei Buendia de naşterea copilului cu coadă de porc fusese prezentat în acelaşi fel, din primele pagini, pentru a se produce doar în ultimele. Trecutul devine prefigurare a viitorului, iar actualizarea anumitor caracteristici ale familiei Buendia în prezent urmează un criteriu al profetizării, pornindu-se mereu de la premisa că totul este deja scris, şi că va fi actualizat în momentul în care scriitura sau lectura va privi în oglinda aluziilor pe care autorul le include cu grijă în text. Aureliano Babilionia nu descifrează în pergamentele lui Melchiade doar istoria familiei şi a aşezării Macondo, ci şi pe a sa proprie, acest amănunt demonstrând afirmaţia lui Julio Ortega, conform căruia istoria din Macondo este o istorie a trecutului, timpul fiind, în acest roman, o structură complet închisă. Iar dacă totul este deja scris, personajele devin asemenea unor piese într-o complicată partidă de şah, menită a duce la capăt ceea ce oricum trebuie să se întâmple. De aceea, în *Cronica unei morţi anunţate*, oamenii acceptă tragedia încă înainte ca aceasta să aibă loc, efectiv aşteptând consumarea crimei, ca şi cum totul ar fi ceva mai presus de capacitatea lor de intervenţie. Iar când, după ani de zile, naratorul revine asupra acestor întâmplări, el intră, implicit, şi în lumea trecutului, se reintegrează în el şi se supune din nou legilor fatalităţii – pe care desigur nu încearcă nici acum să le schimbe, post factum, ci doar să le înţeleagă şi să le evalueze semnificaţiile.

Prin urmare, a citi prefigurările narative înseamnă raportarea la o scriitură cifrată, la un cod esenţial, la ordinea care determină tot. A cunoaşte înseamnă a recunoaşte această ordine predeterminată şi a o accepta, a recunoaşte forţa pe care ea o implică. Individul nu poate modifica un sistem textual, ci poate să se limiteze cel mult la încercarea de a-i intui semnificaţiile. Unul dintre puţinele personaje marqueziene capabile de schimbări fundamentale de natură să afecteze existenţa celorlalţi este Amaranta Ursula din *Un veac de singurătate*, numai că nici măcar ea, cu atât mai puţin ultimul Aureliano, nu reuşesc să se salveze din faţa morţii anunţate – şi descrise în pergamentele lui Melchiade. Deşi descifrează trecutul, Aureliano nu-şi poate croi singur viitorul, ştiind bine că însăşi moartea sa e înscrisă în istoria din Macondo – şi în manuscrisul lui Melchiade şi înţelegând toate acestea, veritabilă revelaţie înaintea morţii implacabile. În comparaţie cu el, Santiago Nasar nu doar că nu ştie că va muri, dar nici nu înţelege de ce moare, fiind prizonierul unui trecut narativ şi al unei sentinţe care fusese pronunţată anterior şi de sub puterea căreia nu există scăpare. Iar dacă oglinda scriiturii din *Un veac de singurătate* reflecta prefigurările narative care defineau evoluţia fiecărui personaj, în *Cronica unei morţi anunţate* oglinda e spartă, căci memoria oamenilor – expresie a prezentului – nu e întotdeauna fidelă desfăşurării evenimentelor din trecut. Lectorul însuşi se oglindeşte în actul lecturii, după cum sugera Borges, iar procesul de descifrare a unui text devine şi proces de cunoaştere. De pildă, gemenii Vicario, cei care îl ucid pe Santiago, nu acţionează în mod liber, ci sunt prizonierii unui cod (fie el şi inaplicabil la nivelul prezentului) al onoarei – pe care, însă, chiar dacă nu-l înţeleg şi chiar dacă nu sunt întru totul de acord cu el, trebuie, totuşi, să-l respecte si să îndeplinească ceea ce este înscris în chiar spiritul acestuia, adică să răzbune onoarea surorii lor. Personajele se supun structurii predeterminate, iar aceasta este prin excelenţă epistemologică, totul e deja scris într-o lume ficţională aflată sub semnul puterii cuvântului, astfel că „moartea anunţată" va avea loc, la fel cum se va produce, finalmente, şi dovada incestului cu teama căruia a trăit vreme de o sută de ani familia Buendia.

Moartea lui Santiago devine, privită din aceste perspective, mai mult decât o simplă crimă, arta narativă a lui García Márquez dând textului aerul unei veritabile tragedii, fiecare eveniment căpătând sens mitic şi proporţii neobişnuite. În egală măsură, însă, ca printr-un efect invers, autorul demitifică totul, lucru de aşteptat, de altfel, într-un univers temporal şi textual circular, din care nu există scăpare. Sunt evidenţiate câteva personaje, Santiago Nasar, Angela Vicario şi Bayardo San Roman, majoritatea celorlalte reprezentând varianta contemporană a anticului cor tragic, condus de corifeul devenit acum reporter care încearcă să organizeze memoria şi să dea sens întregului trecut. Aluziile ironice sunt prezente în text, atâta doar că nu toate personajele implicate sunt capabile să le descifreze – astfel, judecătorul citeşte degeaba opera lui Nietzsche, nereuşind să priceapă nici o clipă că are de-a face cu rudimentele unei structuri tragice, iar nu cu un simplu fapt divers ori cu o crimă absurdă. Structura tragică este, aşadar, mereu ascunsă, aşa cum procedase, de altfel, autorul şi în creaţiile sale anterioare. Căci sunt prezente în text visele premonitorii, animalele simbolice ori plantele menite a sublinia semnificaţiile destinelor personajelor din această carte. Evenimentele extraordinare au loc – fie că e vorba despre celebrarea căsătoriei Angelei, fie de vizita episcopului – însă oamenii nu înţeleg că acestea prefigurează faptele şi mai neobişnuite care vor urma. Însuşi Santiago, mare maestru într-ale deghizării şi pasionat de jocul măştilor, nu reuşeşte să-şi dea seama, în clipele de cumpănă, că a fost desemnat de comunitate pentru a interpreta rolul cel mai dificil, şi anume acela al ţapului ispăşitor... Numai că tocmai această structură tragică ascunsă sub

aparența banalității cotidiene are darul de a salva lectura de senzația de vertij pe care, în anumite momente, din cauza acumulării de întâmplări, textul amenința s-o dea cititorului mai puțin pregătit pentru a recepta această creație. În plus, autorul atenuează posibilele dificultăți prin ambiguitatea structurală pe care o construiește cu mare atenție, dar o și risipește în fragmentele esențiale. Astfel, prezența în roman a textului redactat de către un personaj implicat în întâmplările relatate clarifică, fie și parțial, perspectivele. Desigur, procedeul este înrudit cu definitivarea de către Melchiade a manuscriselor pe care le va lăsa în casa familiei Buendia, în *Cronica unei morți* locul acestuia fiind luat de două texte – pe de o parte cel al naratorului reporter, care revine în oraș după douăzeci și șapte de ani, iar pe de alta, cel al magistratului care investigase cazul imediat după producerea crimei. Ambele structuri textuale au rolul de a ajuta cititorul să se orienteze printr-un univers livresc, plin de granițe mereu în schimbare, de vise și de premoniții neînțelese la vremea potrivită. Structura textului devine o adevărată rețea, după cum se întâmpla și în excelenta povestire *Cel mai frumos înecat din lume*, în care moartea apărea ca o realitate în fața căreia nu exista altă soluție decât acceptarea.

Pe de altă parte, la fel cum proceda și în *Un veac de singurătate*, García Márquez subliniază ironia tragică a faptelor relatate prin răsturnarea și frustrarea tuturor așteptărilor inițiale ale cititorului: astfel, până și cei care s-au simțit multă vreme vinovați de tragica moarte a lui Santiago Nasar au ajuns să se consoleze cu gândul că așa i-a fost scris, că asta a fost soarta – nu pentru a cinsti în vreun fel memoria tânărului, ci doar pentru a-și ușura conștiința. Și, deși nici unul dintre acești figuranți nu va înțelege complet drama, naratorul reporter subliniază cât de disperate au fost eforturile făcute de oamenii din oraș pentru a ușura măcar cât de cât greutatea pe care o aveau pe suflet. Ironia marqueziană merge, însă, mai departe, căci, dacă în *Veacul de singurătate* existau câteva personaje care nu aveau destinul pe care, la un moment dat, cărțile li-l meneau, în *Cronica unei morți anunțate* toate personajele importante se ridică în cele din urmă asupra destinului, construindu-și-l singure. Mai puțin Santiago Nasar, care moare. Dar Angela se va reuni finalmente cu Bayardo San Roman, iar gemenii criminali vor fi eliberați. Omul își învinge destinul, însă salvarea este, totuși, doar aparentă, câtă vreme în universul închis de aici fiecare soartă oglindește în mod necesar o alta, într-o structură circulară în care eventuala și temporare reflectare e unica scăpare posibilă. Chiar dacă existența umană este efemeră, „sensul demnității îi este dat de fatalitate”, după cum afirma V.S. Pritchett într-un eseu dedicat prozei márqueziene.

Această fatalitate sugerează, însă, și influența excelent asimilată a prozei lui William Faulkner, de la care García Márquez preia sensul predestinării și al fatalității. E ca și cum scriitorul columbian ar fi citit marile piese ale tragicilor greci printr-o grilă faulkneriană, fapt evidențiat, de altfel, și de Carlos Fuentes. Chiar numele anumitor personaje trimit la opera lui Faulkner, Bayardo San Roman aducându-l în minte pe Bayard Sartoris, iar corul locuitorilor orașului unde Santiago e ucis fiind adesea foarte asemănător cu cel al oamenilor din Yoknapatawpha. De aici și formele oralității, arta hiperbolei și comicul de situație pe care García Márquez nu ezită să le folosească chiar și în contextul unei astfel de tragedii moderne. Și tot de aici inadecvarea sau ineficiența prevestirilor care ar fi putut să-l salveze pe Santiago Nasar, semne pe care nici el, nici mama sa, nu știu sau nu pot să le interpreteze corect: cocoșii cântă necontrolat, noaptea caraibeană pare, în ciuda frumuseții ei, plină de imaginile de rău augur ale focului Sfântului Elmo, bucătăria casei lui Nasar e pătata de sângele iepurilor jupuiți de servitoare. În ciuda tuturor acestora, tânărul va pieri – însă scăparea sa e anulată mai cu seamă deoarece chiar mama sa încuiase poarta din față a casei, iar Santiago, având o familie ce poate fi comparată în multe din datele sale cu cea a lui Thomas Sutpen, trebuie să moară – în mare măsură și pentru că destinul familiei sale trebuia să se încheie cu el. Orașul se transformă, astfel, nu doar într-un univers închis definitiv, ci și într-unul al eternelor vinovății. Subtilitatea discursului romanesc al lui García Márquez constă și în sugerarea faptului că nici măcar Santiago Nasar nu e o victimă complet inocentă, diferite trăsături ale caracterului său fiind prezentate treptat, prin intermediul unor imagini care combină elemente clasice, medievale și moderne configurând un portret simbolic ce pare desprins pe alocuri din poezia lui T.S. Eliot. Cititorul însuși e pus în fața textului acestui roman ca și cum i s-ar oferi noi pergamente ale lui Melchiade, pe care trebuie să le interpreteze, după ce le va fi descifrat, și să recompună din fragmente adevărul integral al faptelor relatate și al unei întregi existențe.

De altfel, structura simbolică a vieții și morții lui Santiago Nasar este înscrisă și în epigraful romanului, preluat din Gil Vicente: „Zborul iubirii/ te poartă spre culmi.” Dualitatea simbolului are în vedere pe de o parte latura heraldică a șoimului, dar și ferocitatea, violența, predilecția pentru aventuri erotice pe care o sugerează. Aventuri erotice, iar nu sentimentale, căci Santiago, asemenea Omului de Tinichea din *Vrăjitorul din Oz* suferă de o acută lipsă a inimii, o formă a vinei sale, dar și o explicație posibilă pentru răzbunarea pe care i-o vor aplica frații Angelei. Însă nici Angela nu este complet inocentă, cu toate că e prezentată drept victimă: nu doar că și-a pierdut virginitatea în circumstanțe neelucidate, dezonorându-și în acest fel familia și dezamăgindu-l pe Bayardo San Roman, dar a și aruncat vina asupra lui Santiago Nasar, ale cărui greșeli, oricare ar fi fost, e greu de crezut că ar fi inclus-o și pe aceasta. Abia după douăzeci de ani de meditație și de scris scrisori, ea va ajunge să se cunoască pe sine și să fie împreună cu soțul care o respinsese atât de violent imediat după nuntă. La fel cum Amaranta Ursula și ultimul Aureliano înțeleg, în romanul *Un veac de singurătate*, că toate întâmplările petrecute vreme de decenii au avut loc doar ca să se poată ei întâlni și iubi într-un oraș aflat în pragul apocalipsei, Angela și Bayardo trebuie să treacă prin toate evenimentele relatate în *Cronica unei morți anunțate* pentru a putea, în cele din urmă, să rămână împreună. Reunirea lor e și ea o expresie a *cathasis*-ului implicat de elementele tragice incluse în

textul romanesc. Lectorul însuşi e supus unui proces asemănător de purificare, trebuind să străbată toate „vămile" textului şi să intuiască sensul suspansului prelungit şi al aşteptărilor care-i sunt frustrate de către autor. Cititorul, aşadar, înțelege mai bine sensul tuturor evenimentelor decât orice personaj implicat în acestea, dovadă că personajul de roman este prin el însuşi un destin surprins în evoluție, iar soarta umană (realitatea?) poate fi, nu o dată, înțeleasă cel mai bine doar prin intermediul ficțiunii.

Jaime Concha consideră că, în acest roman, la fel ca în marile sacrificii din istorie ori din istoria culturală a umanității, cititorul devine martor, alături de personajele secundare care sunt spectatori, la o crimă care se produce „coram populo", iar spațiul unde se petrec toate devine locul unde o întreagă comunitate este degradată în public. Efectele artistice ale structurii cărții şi ale semnului tragic care domină textul se acumulează progresiv, pe măsură ce lectura înaintează către final, iar scriitorul este un adevărat maestru: pe de o parte evidențiază foarte frecvent nu doar ziua (luni, după o duminică de petrecere), ci şi orele exacte şi minutele care duc spre tragicul sfârşit al lui Santiago; dar pe de altă parte subliniază şi incertitudinea cu privire la starea vremii, oamenii neputându-se pune de acord dacă era soare sau înnorat. Realitatea nu este, deci, unanim acceptată, ci devine subiect al mecanismelor de funcționare a memoriei, care pot fi, după caz, imperfecte sau defectuoase, iar acest amănunt deschide şi o altă perspectivă de lectura. Nu doar una mitică, ce s-ar alătura celei jurnalistice, nici una exclusiv tragică, ci având şi deschideri spre imaginarul religios şi spre metaforele biblice. De altfel, eseul lui Concha e intitulat *Entre Kafka y el Evangelio*, criticul analizând proza lui García Márquez prin raportare atât la opera unuia dintre marii reprezentanți ai modernismului european, cât şi la textul Evangheliilor. Astfel, *Cronica unei morți* ar miza pe mai multe dimensiuni temporale, comparabile cu schemele din *Procesul*, cititorul receptând deopotrivă prezentul investigației, trecutul evenimentelor, dar şi proiecția viitoare a semnificațiilor acestei cronici. Formele temporalității, excelent împletite, sunt verbalizate, efectul fiind acela că tocmai elementele imperfecte sau insuficient definite ale cronologiei vor determina deschiderile spre viitor. Dar rămâne, privită din această perspectivă, întrebarea îndreptățită: cine este cu adevărat protagonistul romanului? Santiago Nasar, sau naratorul atât de implicat şi atât de dornic să înțeleagă semnificațiile tragicei întâmplări care i-a marcat tinerețea. Interesant este că, dincolo de toate posibilele diferențe dintre ei, apropierile lor (sunt preferații aceleiaşi femei, frumoasa Maria Alejandrina Cervantes, au acelaşi grup de prieteni) dezvăluie o inedită imagine a unui neaşteptat cuplu dioscuric. Căci, ceea ce-l interesează în acest roman pe García Márquez nu e doar individualizarea şi personajelor, ci, în spiritul cel mai profund al realismului magic, posibilele suprapuneri identitare, invizibila unitate a contrariilor aparente şi a aspirațiilor protagoniştilor. Imaginile duale, de altfel, străbat textul – Pedro şi Pablo Vicario sunt gemeni, iar scenele prezentate indirect, prin intermediul reflectărilor în oglindă sunt extrem de importante. Dincolo, însă, de aceste elemente, se mai găseşte unul, adesea trecut cu vederea în studiile critice care au fost dedicate *Cronicii* marqueziene. Şi anume accentele biblice ale textului, evidente, de pildă, la cel mai evident nivel, în numele personajelor pe lângă Pedro şi Pablo, întâlnim un Cristo Bedoya şi un Poncio Vicario. Crima asupra lui Santiago devine nu doar sacrificiu – cuvântul ca atare e menționat de câteva ori cât se poate de explicit, ci şi dureroasă şi simbolică crucificare: García Márquez preferă, adesea, perspectiva deformatoare, aproape anamorfotică, înrudită ca viziune şi tehnică cu cea a pictorului Fernando Botero, cu care, de altfel, arta literară a scriitorului columbian a fost nu o dată comparată.

Numai că fiecare posibilă explicație a romanului marquezian e anulată de o alta, la fel de posibilă ori de îndreptățită, menită a încerca să recompună întregul, adevărul – dar amintind mereu că oglinda memoriei rămâne, totuşi, spartă. Trecutul poate fi actualizat, însă, fatalmente, el e, astfel, supus unui proces de reconfigurare artistică, recontextualizat. Ceea ce nu se schimbă rămâne, însă, sentimentul sfârşitului. *Cronica* e încă o excelentă meditație asupra naturii temporalității pe care o întreprinde García Márquez, autorul vizând chiar „semnificațiile sfârşitului timpului", după cum afirmă Lois Parkinson Zamora, care are in vedere tot imaginarul biblic, interpretându-l oarecum în alt sens – sau, mai precis, şi în alt sens. Căci, dacă în *Un veac de singurătate* sfârşitul afecta întreaga comunitate, iar în *Toamna patriarhului* implicațiile vizau nivelul politic, în *Cronica unei morți anunțate* acesta este individual şi inevitabil. Cu toate acestea, e evident, în ciuda opiniei exprimate de Parkinson Zamora, că sfârşitul lui Santiago Nasar face ca întreaga comunitate să fie alta şi altfel, nu doar să-şi piardă inocența, ci şi să-şi vadă şi să-şi simtă afectată capacitatea de evaluare şi percepere a temporalității. Astfel, oamenii nu vor mai vorbi ani în şir despre altceva decât despre moartea lui Santiago, preocuparea devine obsesie, iar obsesia determină chiar demersul naratorului şi nevoia sa imperioasă de descoperire a adevărului.

Frank Kermode analiza într-unul din eseurile sale relația dintre timpul individual şi cel istoric, concluzionând că „aceasta a devenit din ce în ce mai problematică odată cu mărirea duratei istoriei cunoscute." Dacă legătura ființei umane cu începutul mereu nesigur şi care este (trans)mutat mereu cu alte şi alte sute de ani mai înainte şi sfârşitul timpului care e amenințător şi pare situat tot mai aproape devine din ce în ce mai dificil de imaginat şi de exprimat, soluția descoperită ar fi configurarea unei imagini a apocalipsei care oferă modele temporale, care poate sublinia atât inițierea ființei umane, cât şi finalitatea – sau finalul – experienței omeneşti pe pământ. „Mitul apocalipsei", spune criticul citat, „îi oferă lui García Márquez o perspectivă mai largă asupra situațiilor definite temporal în care sunt puse personajele sale,

acesta situând cititorul dincolo de sfârşitul istoriei." Prin urmare, cititorul va putea observa cum începutul se raportează la sfârşit, cum operează organizarea istorică şi ficţională a lumilor create, perspectiva fiind apropiată de cea a lui Ioan din Patmos, a lui Melchiade din *Un veac de singurătate* sau a naratorului jurnalist din *Cronica unei morţi anunţate*. Poziţia narativă (şi temporală) este, desigur, una privilegiată şi aflată la adăpost de ameninţările sub semnul cărora stau protagoniştii lui García Márquez, pentru care sfârşitul este un fapt istoric, dar şi o ficţiune necesară. Ritmurile schimbătoare ale civilizaţiei şi cataclismului, ale degradării şi regenerării sunt semnele apocalipsei şi tot ele subliniază viziunea specifică pe care scriitorul o are cu privire la realitate – fie ea strict umană sau ficţională. Iar dacă în *Un veac de singurătate* sfârşitul individual coincidea cu cel al colectivităţii, în *Cronica unei morţi* totul este prevăzut, prevestit – şi, în cele din urmă, se întâmplă. În romanul din 1967, viitorul prefigurat de Melchiade rămânea o enigmă pentru cititor până la ultimele pagini, însă aici chiar titlul şi primele rânduri ale cărţii oferă decodificarea deznodământului spre care se îndreaptă viaţa lui Nasar şi conflictul romanesc. Iar dacă Aureliano Buendia, deşi părea că moartea îi este iminentă, nu va pieri în faţa nici unui pluton de execuţie, Santiago Nasar nu are nici o şansă de scăpare. Întreaga întâmplare dobândeşte, aşa cum spuneam, şi sensul unei drame colective, iar responsabilitatea comunităţii este evidentă, la fel şi asumarea vinovăţiei, moartea lui Santiago nefiind împiedicată de nimeni dintre cei prezenţi la tragicele evenimente. Iar dacă o parte a criticii literare a adus, pentru a clarifica acest aspect, în discuţie probleme legate de structura tragică a textului, de implicaţiile inocenţei ori de caracterul livresc şi metatextual (intertextual) al romanului, Lois Parkinson Zamora afirmă că responsabilitatea individuală şi destinul colectiv, precum şi tensiunile dintre acestea sunt inerente oricărei naraţiuni centrate pe tema apocalipsei, acesta fiind şi sensul în care ar trebui interpretată *Cronica unei morţi anunţate*".

Şi atunci, dacă totul se ştie de la bun început şi nimic nu poate fi schimbat, de unde vine tensiunea crescândă, care este evidentă pe măsură ce romanul se apropie de final? Se întâmplă aşa pentru că García Márquez ştie cum să exploateze perfect o realitate esenţială a vieţii omeneşti; care, oricum am lua-o şi despre orice viaţă ar fi vorba, este finită. Deci, orice moarte este anunţată, fiecare fiinţă umană ştie că va muri, numai că cititorul acestui roman nutreşte până la sfârşitul cărţii speranţa unei posibile salvări pentru Santiago, în mare măsură deoarece, în acest fel, s-ar sugera o posibilă salvare a umanităţii. Cititorul se recunoaşte în destinul deja scris al lui Nasar şi ar vrea să-l poată învinge, chiar dacă, raţional vorbind, ştie că acest lucru este imposibil. Iar García Márquez scrie, deloc întâmplător, tocmai o *cronică*, nu o relatare, nu o povestire, şi nu o istorie. Hayden White, analizând natura şi funcţiile naraţiunii, discuta structura cronicilor medievale care, în opinia sa, nu ar avea nici una dintre caracteristicile pe care cititorul de azi le vede necesare într-o povestire: nu există un subiect central, nici un început sau un sfârşit care să poată fi clar determinate, cronica putând fi mereu continuată. Timpul devine oarecum parantetic şi fără sfârşit, totul putând fi continuat *ad infinitum* sau, dacă nu, cel puţin până la Sfârşitul Timpului. Naratorul din *Cronica* lui García Márquez revine acasă, după douăzeci şi şapte de ani, pentru a căuta adevărul acelor întâmplări şi pentru a(-şi) clarifica natura inevitabilităţii istorice a evenimentelor. Numai că, deşi autorul îşi intitulează cartea „cronică", aceasta are exact ceea ce White evidenţia că ar lipsi cronicii medievale – epoca consacrată pentru elaborarea de cronici. În paranteză fie spus, a existat şi o cronică reală a evenimentului de la care porneşte García Márquez – în presa columbiană a anului 1951, când un cunoscut al scriitorului însuşi a fost ucis în oraşul Barranquilla, pentru o problemă de onoare. Numai că, sub masca reporterului şi a investigatorului, se poate întrevedea figura preocupată a celui care scrie şi ştie că scrie un discurs apocaliptic, câtă vreme adevărul pe care-l caută nu e altceva decât o revelaţie.

Cartea, deci, nu e o cronică în sensul tradiţional al termenului, ci demonstrează, chiar dacă în alt mod decât *Un veac de singurătate* sau *Toamna patriarhului*, preocuparea lui GGM pentru sfârşitul lumii în care îşi situase personajele. Nu întâmplător, *Toamna patriarhului* relata, în fiecare capitol, moartea dictatorului, iar *Un veac de singurătate* se încheia cu stingerea neamului Buendia şi distrugerea aşezării Macondo. Lucrurile sunt prezentate mai nuanţat în *Cronica unei morţi anunţate*: aici oamenii privesc moartea lui Santiago şi ca pe o prefigurare a propriei lor morţi, iar timpul omenesc este mereu altul decât timpul naraţiunii. Cronica realizată de naratorul jurnalist (căutător neobosit al adevărului) ia, practic, locul pergamentelor lui Melchiade, devine loc şi misiune a naratorului – iar romanul e unica speranţă de salvare a lumii: una prin lectura care implică o cunoaştere de un anumit tip. Iar ziua în care Santiago e ucis, luni, este, desigur, replica la temporalitatea care domina camera aceluiaşi Melchiade din casa familiei Buendia, unde era mereu martie şi întotdeauna luni. Tragedia căreia îi cade victimă Santiago este structurată, însă, în funcţie de modelul apocaliptic al naraţiunii, cronica devenind, prin narativizarea istoriei, un text revelator al cărui sens vizează inevitabilul sfârşit. Al protagonistului întâmplărilor – şi deopotrivă al lumii pe care textul o configurase, doar pentru a o putea apoi distruge, pentru a întări astfel, doar aparent paradoxal, convingerea cititorului în coerenţa universului, chiar dacă nu neapărat a celui textual.

* Gabriel García Márquez, *Cronica unei morţi anunţate*, traducere de Tudora Şandru Mehedinţi, Bucureşti, RAO Publishing Company, 2011.

Maria Zintz

IOAN AUGUSTIN POP – după expoziția *Despre M.I.N.E.* (Ministerul Industriei, Naturii şi Experimentului)



Ioan Augustin Pop este artistul mereu în căutare, neliniştit, preocupat de experiment, luând atitudine neconciliant cu prezentul, dornic să comunice, să aibă un contact continuu cu cei din jur. În martie 2013 a deschis la Muzeul Țării Crişurilor din Oradea expoziția *Despre M.I.N.E.* (Ministerul Industriei, Naturii şi Experimentului). Proiectul expoziției a fost conceput în timpul derulării evenimentului *Arheologii industriale* (2008-2011), concretizat în Galeria Jecza din Timişoara în 2011 şi finalizat în seria *Epoca Oțelului* (2009-2011), asimilând cicluri anterioare: *S.T.A.I. să vezi* (2007), *What's What* (2008), *Medium I* şi *Medium II* (2003-2007), dar cele de după 2011: *Autoportret Paraguanyan* (2012), *Orient Expres* (2012), *Somnul arhetipal al domnului Bauhaus* (2012), *Bauhaus n-a existat* (2013), *Câinele Păpădie* (2013).

Proiectul, ca şi altele ce-i aparțin, propune investigații ale realității filtrate prin sinele propriu. Ascensiunea şi gloria de altădată a industriei (mină, fabrică), ruinele de azi, sînt versanții fantomatici ai unei imaginații scăpate de sub control, deşi nu fără zbatere, fără luptă, fără rezistență, cum se vede în *Autoportret Paraguanian* (împinge pereții, norii sau propria umbră) – la fel cum se împing vagoneții cu steril. Ioan Augustin Pop spunea că reflecția asupra condiției umane implică angajare, sentiment, tratare descriptivă, dar şi chestionare şi procesualitate. Ideea care l-a preocupat constant a fost şi este reflectarea sinelui în raport cu realul. Mijloacele constau în mixaj şi procesualitate pornind de la contingent. Trenuri fără călători, trenuri deraiate, zbenguiala cîinilor şi puful păpădiilor pun în scenă un spectacol complex, uneori apocaliptic şi par mai curând duhuri ale unor existențe umane grave şi totuşi pline de mister. Sunt imagini care te determină să meditezi la propria viață, să te întorci asupra sinelui. Echilibrul ca stare se situează între oniric, suprarealism şi expresionism (culorile au o mare forță expresivă).

M.I.N.E. se constituie astfel în datele realului, pivotând în jurul construcțiilor – fabrici, trenuri, mine, aparținând acum unei economii defectate –, polarizare a ideologismelor (post)comunism şi globalism – construct în jurul seriilor de lucrări Arheologii Industriale şi Epoca Oțelului. „Săpatul" în mine se deschide spre orizonturi grave, ambiguu-aurorale şi ludice, Mina poate fi un underground, ca *Groapa roşie,* ca în *Miniu de plumb*, tenebros grandioasă în *AURO-LAC*, *Bauhaus n-a existat* ori ireal ludică, (*Câinele păpădie*). *M.I.N.E.,* cu conținuturile *minister, industriale, natură, experiment*, aduce platforme tematice şi situații interpretabile în cheie culturală (*S.T.A.I. să vezi* şi *What's What?*), cu imagine lecturabilă pe paliere underground, spectaculozitate de film, suprarealism şi expresionism, prin intensitatea culorii.

Ioan Augustin Pop aparține familiei artiştilor în dialog permanent cu lumea, cu sine. Patosul, funciara sa nelinişte, chestionările, jocul şi febra „experimentală" îl reprezintă ca pe o structură expansivă. De aici şi latura vie, mobilă a demersului artistic, un dinamism implicit. Îi sunt apropiate două concepte-cheie: conceptul de experiență şi conceptul de energie; apoi conceptele de acțiune, tensiune, construcție. Aceste trăsături le distingem în toate etapele sale creatoare, chiar dacă se va concentra în special asupra „marii naturi". De fapt, el o numeşte mediu(m), chiar începând cu prima etapă: *Paletă şi mediu(m)*, din perioada 1987-1992, când chestiona posibilitățile picturii ca putere de comunicare. Pictura era încă pe atunci mai puțin natură recognoscibilă şi mai mult mediu – loc în care exişti, care trebuia să pune probleme, să fie expresie.

Epoca oțelului venea în extensie la ciclul *Arheologii industriale*. Hale uriașe, spații în care peretele desparte interiorul de exterior, sugerând un spațiu nelocuibil, căderea în abis, reziduuri, forme tabulare îndoite – pete în negru văzute pe un fundal roşu, forme ce descind din suprarealism, fragmente de ruine, ziduri scorojite, tavane care cad, tonuri închise, deschise de verde ori albastru, construcții minate ori încă hotărâte să reziste în negru/alb.

Criticul şi poetul Ioan Moldovan observa în expoziția *Despre M.I.N.E.* „obsesia sfârşitului, a sfârşiturilor multiple, în proliferare demoniacă, insinuate mai ales în mica împrejurime a omului citadin – a sfârşitului civilizației tradiționale, prin atotprezența deşeurilor, a „rămăşițelor zilei" ca şi ale epocii, evului, eonului cultural, într-un stil al etalării mizerabiliste. „Groapa", „Hala", „Hala de oase", „Vid"-urile sunt spații reale şi simbolice ale dezafectării, ale ruinei, ale expierii materiei şi spiritului. Un ciclu de meditații sceptico-cinice pe tema eternă a lui „Ubi sunt". Impresionante sunt lucrările secvențiale în care mişcarea e încremenită într-o resorbție a civilizației materiale în „natură", una a vegetației sumbre, letale, morbide, nicidecum „mioritice".

Ioan Augustin Pop scrie constant despre seriile sale de lucrări, motivează apariția lor. Ele au fost „dictate de viață", de impactul a tot ceea ce se întâmplă şi a ceea ce este. Este o trăire, ceea ce alege din timpul scurs şi cel prezent, fără jumătăți de măsură.



Groapa 200 x 200

C. C.

Rihanna – *Diamonds*

Un videoclip de mare rezistență în timp se va dovedi, cu siguranță, *Diamonds* al Rihannei. O confirmare și totodată prevestire în acest sens o constituie audiența mare și numărul deja considerabil de *cover*-uri prezente prin diferitele concursuri muzicale. Având ca suport un text erotic ce putea altfel rămâne banal, reductibil la schema *Când mă ții în brațe suntem frumoși ca diamantele pe cer, devenim unul – am văzut lumina/viața în ochii tăi – o viziune a extazului – palmele (noastre împreunate) se ridică spre univers*, videoclipul e însă de o formidabilă complexitate, ieșind din categoria celor strict comerciale, pe care, din păcate, Rihanna nu ezită să le lanseze (dar să n-o judecăm prea aspru, poate că acestea din urmă să fie la rândul lor necesare tocmai pentru susținerea financiară a unor piese cu adevărat artistice – și, oricum, vocal nu i se poate imputa nici în cazul lor nimic). Misterul și extazul în fața revelației, melancolia originilor și trăirea intensă a unei clipe de vitalitate deplină – toate acestea sunt transmise printr-un ritm în care sunt prezente accente tonice, dar cărora li se contrapune o linie melancolică, în care sunt inserate la locul potrivit secvențe suave. În deschidere e un amalgam misterios de rezonanțe minerale, transmise parcă în mediul acvatic, poate chiar în cel placentar, trimițând gândul la „supa" originară, urmând stridența unor note de pian și temperarea ei deopotrivă prin ecou. Dar muzica nu poate fi descrisă ori povestită, chiar dacă ea însăși descrie ori spune o poveste... Se trăiește prin toate simțurile înainte de orice conceptualizare, iar cântecul Rihannei are capacitatea de a *impresiona* cu adevărat, de a se transpune în astfel de trăire intensă.

Surprinzător pentru videoclipul de față este apelul la concepte specifice psihocriticii, identificabil mai ales la nivelul vizual. Se poate chiar observa o adevărată modă a ultimilor ani în acest sens, un exemplu similar fiind piesa *She Woolf (Falling to pieces)* (David Guetta ft. Sia). Scenariul imagistic debutează cu palparea voluptoasă a unei mulțimi de diamante, plasate apoi într-o foiță de țigară. Drogul inhalat astfel e o metaforă a obsesiei împlinirii erotice și totodată a celei artistice. Tocmai de aceea sunt prezente și imagini ale drumului pe care aleargă artista, oprindu-se fascinată de apariția misterioasă a aurorei boreale. De remarcat aici este și modificarea vocii astfel încât să semene cu cea infantilă, un indiciu de *regresus ad uterum* ce reprezintă o trimitere la predestinarea artistică. Ideea e amplificată de coafura (devenită ea însăși apoi o modă pentru adolescente din întreaga lume) ce mizează pe configurarea unei „coame" prin tunderea foarte scurtă a zonei occipitalo-parietale stângi (Scuze pentru tehnicism!), ca și când în tânărul rebel se manifestă deopotrivă un copil inocent. Drumul urmat este așadar cel al consacrării estetice ori al „strălucirii ca un diamant" și deopotrivă al împlinirii erotice. Și în cazul de față erosul și arta (inspirația artistică) sunt consubstanțiale. Nu sunt atunci deloc întâmplătoare versurile „Când mă ții în brațe, eu sunt în viață/ Suntem ca diamantele pe cer/ Știam că vom deveni unul chiar acum" sau „Ești o stea căzătoare, am o viziune a extazului/ Când mă-mbrățișezi simt că-s vie/ Suntem ca diamantele pe cer".

Am putea chiar spune că în realizarea videoclipului tronează inspirația din filosofia greacă, din Empedocle mai ales, datorită prezenței celor patru elemente primordiale (focul, apa, pământul și aerul). Asupra tuturor acestora se insistă în repetate rânduri, prin imagini când „contemporane" (de la cele senzuale, la camera devastată, ce se reconstruiește sau reordonează, sau la cele ce sugerează violența revoltelor de stradă), când simbolice sau ancestrale (cum ar fi trandafirul învăluit în foc, poza „de vultur" a artistei ori identificarea cuplului uman cu doi cai totemici). Artista plutește pe apa mării, dă impresia că vrea să se desprindă de pământ în zbor și asistă, dacă nu chiar participă, la violențe de stradă printre incendii. Prin urmare, la fel ca în poemul lui Empedocle, cele patru elemente fundamentale sunt combinate datorită a două principii universale, iubirea (reprezentată în videoclipul Rihannei de scenariul erotic) și ura (ce stă la baza secvențelor violente). Mai mult decât atât, în fundal tronează principiul ultim, superior iubirii și urii, și anume cel al necesității. Cu necesitatea se identifică, am putea spune, destinul estetic, drumul pe care-l urmează artista ce intuiește că strălucirea de diamant o poate obține prin manifestarea energiilor ancestrale și transpunerea lor în artă.

Nu întâmplător atunci se insistă în secvențe ample asupra perechii de cai. Ea este, cum am sesizat deja, un echivalent al celei umane, ba, mai mult, chiar o reprezentare totemică a cuplului uman. Cu siguranță pentru realizarea acestui videoclip au fost consultate dicționarele de simboluri. Calul se înscrie perfect în logica vizată de scenariul discutat, simbolistica lui fiind deopotrivă legată de corporal și instinctualitate, inclusiv cea de natură erotică ori sexuală, și de spiritual, de aspirațiile solare, astfel că, prin contopire, sugerează conștientizarea și asumarea instinctelor, filtrarea lor prin intelect. Și prin imaginile respective videoclipul vorbește de obsesia unui destin artistic (*Vezi* metafora diamant-narcotic!), de căutarea împlinirii estetice pe calea erosului. Un indiciu în plus, în acest sens, sunt secvențele trandafirului aprins, care simbolizează deopotrivă iubirea, purificarea, regenerarea și desăvârșirea în plan spiritual și estetic, la fel cum tot la un regim simbolic similar, cu ancorare adâncă în ancestral, trimit și tatuajele celor două corpuri, mai ales ale mâinilor împreunate tandru. Suntem așadar în fața unei *ars poetica*. În treacăt fie spus, piese similare, ce (re) definesc programatic concepția artistică, sunt, din fericire, destul de des întâlnite în arta videoclipului din momentul actual, semn că domeniul este cât se poate de dinamic.

Arta Rihannei este, după cum reiese din videoclipul discutat, un refugiu din fața unei realități entropice, o formă de evadare din lumea violentă și nedreaptă, idee la care trimit imaginile revoltei din stradă și reconstrucția mediului securizat, a camerei care se reordonează piesă cu piesă pe măsura înaintării cântecului. Melancolicul, ce ține în esența lui de tragic, e deci însoțit de vitalism, de promisiunea unei regenerări sau a salvării, a recosmicizării prin estetic. Iar esteticul presupune, în cazul de față, imersiunea în memoria ancestrală, reconectarea la energiile primordiale. Dincolo însă de acest câmp ideatic, construit prin vizual, melodia în sine e una captivantă. Cântată cu măiestrie de artistă (A se asculta înregistrările *live* aflate la discreție pe Internet!), ea are capacitatea de a pătrunde în conștiința și chiar mai adânc, în inconștientul ascultătorului.

KASSÁK Lajos

100

Stau în fața porții în amurg stau în fața porții casei uitate
iată-l pe copilul care a plecat din acest ținut cu bocceaua în spinare
încă nu avea iubită că doar abia se vedea din pământ părinții oameni nevolnici
se ofileau în umbra Dumnezeului Mare
încă își amintește de tatăl său cum stătea-n piață cu țigara stinsă în colțul gurii
și aștepta ca în zori clopotele Domnului să-l presare cu rouă
și-și amintește de mama care plângea lângă covețile uriașe în aburii grei
apăreau uneori îngerii
aduceau în cămășuțele lor curate smochine curmale și cireșe și cu brațele grăsuțe
îi îndreptau șuvițele căzute peste ochi
copilul stă aici în fața porții și-și amintește totul
bărbații și femeile animalele din fața staulelor și florile cum înfloresc și cântă
șoptit în adiere
deja-i bărbat în toată firea stă acum aici ochii-i sunt obosiți și traista și-a lepădat-o
plictisit
dați-mi un pahar de apă spune îmbiați-mă cu o gură de pâine
își aude cuvintele așteaptă și vede că nimeni nu se trezește la glasul lui
apă și pâine spune iar mi-e sete și mi-e foame
simt că acum toți se uită la mine
dar nimeni nu mă vede
asfințește
pomii își scutură frunzele galbene.

Din *35 de poezii* (35 vers, 1931)

Socoteală ușoară
(*Könnyű számvetés*)

Am trăit o viață ticăloasă, m-am bețivit,
apoi am devenit abstinent, dar umblam în același timp după fete,
în final m-am încuiat între patru pereți ca să scriu romane cu intenții educative.
Din când în când privesc pe fereastră și constat că lumea e neschimbată.
Soarele strălucește, femeile poartă salbe de mărgele la gât
și văd casele cum așteaptă, cu ochiuri luminate seara,
ca niște animale blânde, binecuvântarea lui Dumnezeu.
O, depărtări pe care nu le voi cuprinde niciodată, o, rod fericit al pământului,
ce triste, ce triste-s toate acestea pe paginile cărții mele.
De parcă aș sta în pustie în fața unei fântâni secate,
zadarnic îmi rotesc oglinda ochilor pe osia vremii, strig în zadar.
Pe cine am așteptat, cu ocol perfid a trecut mai departe și de cine m-am temut îmi stă
pe cap și stau și eu nemișcat între cei patru pereți
în timp ce simt cu chinuitoare durere
bunătatea lumii cu lumina bunătății se-ntrepătrund în inima mea.

Din *Pământul meu, floarea mea* (Földem, virágom, 1935)

Disperare molcomă
(*Csöndes kétségbeesés*)

Ce veste să-ți trimit, prieten îndepărtat,
tovarăș drag lângă care mi-am irosit cea mai fastă parte a vieții
ca un om bogat ce-a pierdut măsura la băutură și femei
și numai cu capul cărunt vede ce nefericit a fost toată viața.
În ce direcție să-ți trimit strigătul, ca să-i poți răspunde naivei întrebări:
mai iubești dansul și fetelor le mai place dacă
le lovești cu mâna grea peste pulpele tinere?
Ascultă-mă, stau aici sub streașina casei necunoscute
și cânt despre visurile tinereții dispărute.
E noapte, copacii își leapădă frunzele-n praf,
nici urmă de vreo pasăre, greierii bătuți de ploaie plâng speriați
și-o luntre fără stăpân se leagănă-n mijlocul lacului.

Hei, hai! Bătrânul meu tovarăş, ce veste bună aş putea să-ți transmit acum?
Sunt singur, cu adevărat mizerabil de singur,
stau cu picioarele încrucişate şi mă uit cum se sting
deasupra capului meu întomnatele stele.

Din *Pământul meu, floarea mea* (Földem, virágom, 1935)

Lună plină
(*Holdtölte*)

Sunt un om de vârstă mijlocie,
de sex masculin, rezistent şi îndărătnic.
Nu l-am văzut pe îngerul care a trecut pe la noi în ceasul naşterii mele,
n-am avut dădacă plătită care să-mi fi povestit lucruri minunate.
Am fost ucenic, slugă, meseriaş, vagabond şi cerşetor,
prezentul îmi seamănă cu trecutul,
îmi întrețin prin forțe proprii viața
zămislită de un zilier şi o slujitoare.

Iubesc munca şi iubesc încercările.
Sunt frate al oamenilor fără ca acest lucru să se vadă în mod special.
Şi sunt frate şi al pietrelor cenuşii, al florilor înmiresmate şi al metalelor elastice.
Mi-e frate mai mare focul pâlpâitor şi soră mai mică apa răcoroasă, curată.
Aş putea vorbi şi despre iubita mea, dar ea a murit, abia ne-am întâlnit,
avea şaisprezece ani şi neatinsă de pornirile sălbatice.
Încă n-am tras niciodată cu arma, n-am crescut nici un copil.
Ce rost am deci? – mă întreb în nopțile de insomnie,
de ce-mi stau ochii deschişi şi nimeni nu intră la mine pe porțile larg deschise?
De ce-i una, de ce alta?
mă întreb fără încetare.

Dacă aş fi pasăre, acum aş zbura deasupra mării,
dacă n-aş trăi, poate aş putea fi fericit,
dar aşa numai trăiesc şi sunt neliniştit precum cel ce nu ştie ce să facă cu sine.

Avem şapte ghivece de muşcate în fereastră,
soția le udă în fiecare zi
şi ele, recunoscătoare, îşi deschid florile dantelate.
În asemenea momente îmi imaginez că viața e frumoasă şi toate lucrurile există pentru noi,
timp în care stau singur culcat pe spate pe divanul lat,
e noapte.

Nu mă plâng.
Doar îmi povestesc viața
ca un copil naiv când i se dezleagă limba.

Din *Pământul meu, floarea mea* (Földem, virágom, 1935)

Antract
(*Közjáték*)

Mă predau. Priveşte-mă de sus şi judecă
dacă ai răgaz, preamărite Domn
care eşti slăvit în acest fel, trecând sub tăcere
coarnele ascunse cu care răneşti necontenit
până la sânge lumea în timp ce pari nemişcat
imuabil şi drept. Judecă deci după pofta inimii
şi cuvântă-n aşa fel încât să te-audă şi surzii.

Cu ce am păcătuit împotriva ta sau a lui, sărmanul meu frate
care rătăceşte singur în lume şi de cum a părăsit leagănul
pietre ascuțite îi tot zdrobesc picioarele
mâinile îi sunt însângerate de munca necurmată, căci chiar dacă
îl părăsesc toți: ară, seamănă, geluieşte masa
forjează arme, de cele mai multe ori împotriva sa, care
este prezent peste tot şi e împotriva tuturor.

Cu ce am păcătuit împotriva ta, preamărite Domn, şi a sărmanului meu frate?
Mă întorc cu spatele la voi, ca să nu vă ruşinaţi la vederea
coroanei de trandafiri pe care am pregătit-o pentru lauda dreptăţii
şi la vederea celor doi ochi ai mei, care întreabă şi constată.
Mă predau, spun, şi într-adevăr stau aici precum cel ce nu se teme
de cuvintele absconse şi nu se teme nici de munca ce-l aşteaptă.
Sunt fratele fratelui meu şi sunt surd
şi sunt orb în faţa judecătorului şi sunt mai mut decât mutul.
Doar stau nemişcat, iar cei ce trec pe lângă mine văd
un salcâm uriaş ce stă pe marginea drumului
un copac minunat care înfloreşte şi-n iernile cumplite
şi la fel îşi presară petalele peste oameni, animale
peste bunii şi răii
care trec pe sub rămurişul des.

Din *Un dar pentru femeie* (Ajándék az asszonynak, 1937)

Lupta cu cuvintele
(*Harc a szavakkal*)

Vorbesc, vorbesc şi aud că vorbele mele n-au nici un sens.
Se înalţă ca în copilărie pietrele când le aruncam în sus
mişcate de legea forţei şi recad mai adânc decât au fost înainte de pornire.
Suferinţa nu are un cuvânt înţelept şi nu pot exprima nici bucuria, săracele.
Aţi auzit vreodată placa veche de gramofon care se învârteşte în curtea cazărmii
cu locuinţe de serviciu, roata-roata sub acul ascuţit? Râde şi nechează ca smintitul
când e rănit, atunci sună că-i în stare să însângereze urechea omului.
Şi l-aţi auzit pe omul care moţăie în faţa maşinii sale tunătoare
stă părăsit în fundul curţii, îşi întinde braţul şi spune uneori:
Daţi-i nefericitului ceva, oameni buni, daţi-i ceva!
Cine simte rănile sub zdrenţele cerşetorului şi cine pricepe implorarea muribundului?
Sunt poet, ştiţi, maestrul cuvintelor
şi ultimul dintre cei ce nu-şi pot folosi la nimic meseria.
Aud şi prin pereţii camerei melodiile gramofonului turbat
mă incită la dans ori îmi tortureazā inima.
Acum mă retrag în mine, dragă, şi scâncesc neputincios:
o, dacă aş putea exprima o dată cum te iubesc şi dacă o singură dată
tu mi-ai putea pricepe cuvintele.

Din *Un dar pentru femeie* (Ajándék az asszonynak, 1937)

Ispitirea naivilor
(*Balgák megkísértése*)

Astăzi m-am întâlnit cu un contemporan demn de stimă.
Poet. Se trăgea de undeva din ţinutul muntos din nord
şi-acum se plimba cu sacoul descheiat şi fericit prin
toamnă. Ce contează pentru el ceaţa, frunzele putrede şi vântul
care năvăleşte dinspre râu pe străzi? Poet, mă gândesc,
şi-n mine mi-e aproape milă de el. Îl compătimesc un pic,
ca pe rudele care îmi seamănă.

Încă merge în faţa mea, încă-i aud bocănitul paşilor
şi poate că-n clipa următoare îşi desface aripile
şi se înalţă în văzduh. Cum i se vor scurge zilele
în aerul albastru? Cine-i va aşterne patul? Cine-i va sfărâma chifle în cafea?

Toţi poeţii sunt oameni săraci şi cu ceva gărgăuni.
Iubesc singurătatea, dar dacă nimeni nu-i vede, se întreţin
cu peştii şi cu păsările. Săracii. Îi urmăresc dacă am norocul
să-i întâlnesc uneori. Ştiu, mania aceasta a mea e arma
care mă omoară, însă îi urmăresc numai şi le preiau
crucea grea.

Din *Poetul se ciondăneşte cu sine*
(A költő önmagával felesel, 1945)

Mică baladă şoptită
(*Halk kis ballada*)

Femeia frumoasă de-altădată, cea pe care am slăvit-o în poezie,
a murit, vă spun, zău că deja-i moartă biata de ea.
Ca o orfană, plângea întruna
tristă şi prostuţă.
Necontenit plângea şi-ntr-o după-amiază
de sărbătoare a cotit-o pe veci de pe drumul pământesc.
A fost a mea, pe mine mă purta în inimă ca pe-un trandafir
şi ea însăşi, sărăcuţa, o roză era.
Cine să-i înţeleagă tristeţea grea?
Într-un amurg de vară, a adunat flori pe lunci,
apoi a plâns şi s-a omorât.

Din *Poetul se ciondăneşte cu sine* (A költő önmagával felesel, 1945)

Poetul se ciondăneşte cu sine
(*A költő önmagával felesel*)

He-hei, Kassák Lajos, voinice Kassák Lajos,
cât de mulţi îţi poartă sâmbetele, îşi scrâşnesc dinţii şi-şi ascut cuţitele.
De ce spui că-n scumpa şi darnica ta patrie nu există nimic
în faţa căruia să merite să-ţi scoţi cu smerenie pălăria,
cu tâmpă figură să faci plecăciuni în dreapta, în stânga
în numele recunoştinţei şi al gratitudinii.

Ehei, odată şi-odată vor găsi ac şi de cojocul tău.
În loc să te orientezi la bursă, să fii intermediar sau să faci comerţ,
mâzgăleşti poezii, profanând materia şi forma,
toţi te dispreţuiesc pentru asta cu fărâma lor de minte
şi se cred îndreptăţiţi să se jeneze când vine vorba de tine.

Eşti un musafir nepoftit printre noi şi-i regretabil
că nu nimereşti uşa de ieşire pe care de atâtea ori ţi-au deschis-o în faţă.
Du-te, ţi se spune, nu suportăm privirea ta înţepătoare,
de poemele tale greoaie, zgrunţuroase nici dracu n-are nevoie,
cu râsul şi denegarea ta încăpăţânată
nu ne mai răni, căci şi aşa suntem aşa de hemofili.

– La ce-i bun duiumul de sentinţe, căci iată,
sunt cum sunt, unicul fiu al Tatălui, simultan
comod ori pus necontenit pe fugă, îndărătnic ori conciliant,
teleleu printre muncitori, demolator de norme în faţa poeţilor
a căror invidie o suport cu greu şi mi-e milă de ei
că s-au născut moşnegi şi aşteaptă osteniţi
în preajma stupilor goi.
– Şi tu eşti deja bătrân, albinele tale îşi consumă propria miere
şi de-aceea ţi-e privirea furioasă şi gura amară.
– Va veni o vremea când vă veţi aşeza la masa mea
să mâncaţi miere şi veţi admira roiurile desprinse din stup
cântând melodiile mele
pe deasupra luncilor în floare şi oglindindu-se
în argintul pâraielor clipocitoare.

Din *Poetul se ciondăneşte cu sine* (A költő önmagával felesel, 1945)

Cum îi apără Maria pe bărbaţii afurisiţi
(*Mária így szól a gonosz férfiakért*)

Staţi de vorbă cu ei, căci ei sunt tare nevolnici. Nu-i bai că vă amintiţi: zac beţi pe stradă. De atunci şi-au ispăşit păcatele; şi dacă iar se-mbată, se duc iarăşi la biserică şi udă cu lacrimile lor pardoseala rece de piatră din faţa altarului Mariei. Fecioara îi priveşte şi surâde. De fiecare dată când i se-nfăţişează un bărbat îngenuncheat, i se face poftă să râdă

răsunător. Cunoaşte bine soiul acesta. Peste puţin se ridică în picioare, se uită aroganţi împrejur şi-apoi, pe drum spre casă, tropotesc grosolan cu încălţările pe pietrele drumului. Maria îi cunoaşte bine pe tipii de acest fel şi-i iartă şi pentru faptul că se poartă brutal cu femeile, care sunt nevolnicele ei surori. Şi-ar putea întoarce supărată faţa, i-ar putea trata cu vorbe aspre, şi-n momentele acelea ea e şi mai frumoasă şi are privirea mai luminoasă ca oricând. Consideră că pe asemenea oameni nu-i îndreaptă ameninţarea, ci răbdătoarea bunătate. E plină de compasiune pentru suratele ei, însă le îndeamnă să se comporte tot aşa. Ne rănesc, spune, dar tot noi suntem mai puternice. Fumează, tot timpul li-e sete de alcool şi-s nesătui de dragoste – nu-i de-ajuns cât de bătuţi sunt de dumnezeu? Mie mi-e milă de ei şi intervin în favoarea lor, dacă mă roagă de ajutor.

Staţi de vorbă cu ei, surioarelor, spune, nu-s nişte ticăloşi înrăiţi. Doar nişte stângaci demni de milă. Ce s-ar alege de ei, Doamne, dacă nu i-am sluji răbdătoare şi nu i-am proteja ocrotitoare?

Poezii noi (Új versek, 1947)

Adiere deasupra luncii înflorite
(*Szellő a virágzó rét felett*)

Cu cleşti înroşiţi şi vergele plumbuite te constrâng să cânţi. Poet sărman, te-au gonit mai crunt decât iepurii la vânătoare, decât pe criminal în timpul raziei de noapte. O, tu, condamnat la veşnic chin, cum dispari în umbră. Vezi, din nimic, marea se năpusteşte brusc să-ţi spele de sub picioare pământul pe care l-au ţesut cele mai frumoase fete din firele negre şi roşii ale amărăciunii şi iubirii. O pasăre te-a prevenit, zadarnic însă.

Rătăceşti printre cioburi colorate de ceramică şi ici-colo apare câte un mac şi luceşte violent, poate de stropii sângelui tău colorat. Şi pe drum te-ntâlneşti cu un măgar ce se deşiră sub greutatea crucii. Dacă v-ar vedea un străin, abia dacă ar putea să facă deosebirea dintre tine şi nefericitul dobitoc. Alteori apari pe poteca vreunei grădini fermecate, frunzele copacilor îţi trimit şoapte, iar florile îngenunchează în faţa ta. Astfel te salută, atât de primitor şi de la sine înţeles, de parcă toate ţi-ar fi surori. Şi iarăşi o altă urmă de roată îţi conduce paşii mai departe şi-apoi îţi cresc aripi şi ştii să zbori. Pluteşti între extreme, tot mai greu de recunoscut.

Degeaba plângi, degeaba îţi ciupeşti tot mai răsunător lăuta.

Cineva apare pe prispa intrării presărate cu stele şi-ţi închide poarta în faţă.

Din *Trandafirii sărmanilor* (Szegények rózsái, 1949)

Traducere de **KOCSIS Francisko**


Ioan Augustin POP - **Miniu de pb I**

Anca-Domnica ILEA



LE TENTAZIONI DI SAN DINOBIS.
Analiză (să-i zicem) naratologică a patru povestiri de Dino Buzzati

Într-a sa Introducere la ediția *Il meglio dei racconti di Dino Buzzati* (1989), Federico Roncoroni ne reamintește cum acesta, la sfârşitul anilor '50, a declarat (într-un interviu) că „povestirea" (*il racconto*) era „forma *lui* preferată de expresie"; şi cum, somat să se explice, a definit-o ca pe „o structură scurtă şi sprintenă": „Scurtă fiind, nu-i lasă vreme cititorului să se plictisească, chiar atunci când e proastă, adică neizbutită". Dincolo de partea de cochetărie şi de (auto)ironie din aceste afirmații, rămâne limpede că (în ciuda a cinci romane – printre care *Deşertul Tătarilor* sare de departe în ochi, ca un ofițer după epoleți –, a câtorva bucăți teatrale, a unei activități uriaşe de ziarist ş.a.m.d.) prozatorul parcă s-ar fi antrenat toată viața să alerge după *năluca* „sprintenă" a propriei sale concepții despre povestire: ca Don Juan-ul lui Edmond Rostand, ocupat să le cucerească pe cele Trei Mii în timp ce o Necunoscută îndrăgostită priveghea fără odihnă pe undeva... Atâta doar că lacrimile vărsate de toate „ibovnicele părăsite" ale povestitorului italian ar fi pârlit palmele Satanei – fiind *numai* lacrimi *adevărate*! Şi nimic mai firesc decât să ne frapeze *asemănarea* tainică dintre suspomenitele, atunci când se lasă dezbrăcate: fiece bărbat se va opri mereu, irezistibil, la acelaşi gen de femei, *unitatea* în *varietate*. Pe de altă parte, un scriitor nu va rămâne niciodată în pană de „acea putere de-a începe care-i este oprită filosofului" (cum ar spune Élisabeth de Fontenay), scutindu-l (pe scriitor) de eterna *repetare*...

La început era prințul, „plecat să explorez regatul tatălui meu", pe când „abia de împlinisem treizeci de ani": e vorba (desigur) de „Cei şapte soli", cea dintâi povestire din volumul de debut, omonim (*I sette messaggeri*). Vârsta asta nu-i musai aleasă după pilda lui Cristos, deja clasică, şi nici măcar după cea a lui Zaratustra. De ce n-am lua ideea cea mai „simplă" – cum ar fi preferat, probabil, însuşi Dino Buzzati –, reamintind că la apariția (în 1942) a volumului autorul avea treizeci şi şase de primăveri? Alegerea povestirii la persoana *întâia* se explică poate şi ea mai lesne aşa, ca un demers *autoficțional mascat*.

Prințul porneşte deci în ceea ce tradiția ne-a deprins să numim *une quête*. Clişeul, însă, nu ține multă vreme... Unde-i descrierea ținuturilor pe care, logic, ar trebui să le străbată? Dar cea a oamenilor care ar trebui să-i iasă în cale? Afară de câțiva termeni mai mult decât *generici* – „norii, cerul, văzduhul, vânturile, păsările"; „câțiva pribegi întâlniți prin câmpii"; „pajiştile, codrii şi pustiurile"; cel mult vreo „vale pustie" ori „munții cei nestrăbătuți" –, vom da doar de o singură lămurire, şi aceea lămurindu-ne buştean: „[...] n-am întâlnit decât la oameni noi şi sate noi şi provincii noi, şi pretutindeni numai oameni agrăindu-mă pe limba mea şi zicându-mi că sunt supuşi de-ai mei". Ceva pare putred în toată tărăşenia, sfârşind prin a vârî în noi *îndoiala*: nu cumva, ferm convins că „înaintează mereu spre miazăzi", nefericitul nu contenise de fapt să *gonească pe loc*? El însuşi, de altminteri (deşi pare a drumeți cu ochelari de cal), va căuta să-şi explice acea curioasă uniformitate: „Uneori mă bate gândul că busola geografului meu a luat-o razna şi că [...] nu facem decât să ne dăm singuri roată [...]". Chiar dacă, până la urmă, va atinge cu un deget adevărul – „Din ce în ce mai des mă munceşte însă gândul că granițele cu pricina nici nu există" –, va continua, totuşi, să-i *amâne* cumplitele implicații: ca Edip când începe să priceapă că, fugind din Corint ca să-şi dejoace destinul, nu făcuse decât să-i alerge şi mai abitir *în întâmpinare*!

Dar *tovarăşii* lui de drum, ce hram poartă? Nu-s nici niscai viteji, nici niscai înțelepți, ci şapte ipochimeni a căror indestructibilitate fizică şi morală – „Nici unul dintr-înşii [...] n-a căzut vreodată bolnav, nici nu s-a lăsat prins de tâlhari, şi nici unul nu şi-a omorât sub el calul" –, dar şi *supunere* absolută, n-are *nimic omenesc*... Cum să nu te gândeşti la nişte *golemi* – mai ales aflând că prințul le *rânduise* „nume noi, în ordine alfabetică"? Şi la ce alta sluješte un golem decât la întruparea fantasmelor stăpânului? Cât despre „călăreții" din escortă, ei sunt nişte *spectre* sadea, pregătite să capete, într-o bună zi, rangul de *păzitoare la mormântul* în care se va fi preschimbat cortul prințului...

În fine, unde sunt faimoasele *încercări* pe care orice erou plecat într-o călătorie *inițiatică* trebuie negreşit să le înfrunte? Nici țipenie nu i se va pune vreodată în cale, şi nici un accident de teren nu pare să constituie o stavilă vrednică de acest nume. Doar dacă nu cumva – şi toate indiciile, pare-se, într-acolo duc – peisajul ăsta (construit într-o alternanță *orizontal/vertical*, aidoma unui *labirint*) n-ar fi alta decât *proiecția* lumii *lăuntrice* a noului, năstruşnicului Ahasverus... Cu alte cuvinte, păşind pragul casei sale, prințul va fi şters limitele *Eului*, lărgit spre ceea ce Alexandru Vona numeşte în *Ferestrele zidite* „celălalt exterior"! În cazul ăsta, e foarte cu putință ca singura-i încercare adevărată (şi deci *anterioară* călătoriei) să fi stat în *alegerea* dintre a pleca ori a rămâne, iar singurul obstacol adevărat, singurul adevărat duşman, să-şi fie el însuşi... Căci, la urma urmei, motorul acestei isprăvi fantomatice nu-i nici *gloria*, nici *iubirea*, nici măcar simplul dor de *aventură*, ci o anume „nerăbdare", pe care singur şi-o va califica drept „nesăbuință" (Blanchot n-o înfiera oare, după Kafka, precum „păcatul cel mai grav"?). E vorba de neliniştea *faustică* a unei tinereți tânjind să dureze o veşnicie. Prințul nu era grăbit să-şi lase atât cetatea de baştină cât *tatăl* (adică oglinda propriului său viitor de *muritor*...). Punând tot mai mult şi mai mult *spațiu-timp* între sine şi trecut, el speră să zădărnicească *fatalitatea devenirii*!

De unde *recurența* înfrigurată (şi de o precizie în contrast halucinant cu irealitatea itinerariului) a calculelor

cronologice – de pildă: „opt ani şase luni şi cincisprezece zile în cap de drum neîntrerupt” –, mai ales întru recensământul perindărilor celor şapte olăcari. De la: „Pricepui iute că ajungea să înmulţesc cu cinci zilele deja scurse pentru a cunoaşte data înapoierii fiecărui sol”; trecând prin: „După cincizeci de zile de drum, [...] trebuia de-acuma să aştept douăzeci şi cinci de zile [...]”; prin: „Când fusei în cea de-a şasea lună a călătoriei mele [...] răstimpul [...] crescu până la patru luni încheiate”; şi prin: „Se scurseseră patru ani [...]. Douăzeci de luni încheiate [...] despărţeau de-acuma înapoierile succesive ale solilor”, se ajunge la: „Au trecut însă deja opt ani şi jumătate. [...] Am făcut socoteala [...] că [...] pe Domenico n-o să-l mai pot revedea decât după treizeci şi patru de ani”. Toate astea presărate cu opriri (regulate, dar scurte şi ca pripite în text, aidoma popasurilor prinţului): „pe zi ce trece mă îndepărtez tot mai mult de oraş”; „pe măsură ce trecea timpul”; „a doua zi pe înserat”; „ne înălţam tabăra pentru noapte”; „Cum ne îndepărtam tot mai mult de capitală [...]”; „Mergeam necurmat”; „a doua zi dimineaţa”; „Astă-seară, tocmai cinam singur în cort, când [...]”... Aduce cu *gâfâiala* unui ins hăituit, mânat de energia disperării: „Înainte, tot înainte!”; „Îmi îmboldeam oamenii să înainteze fără răgaz [...]”.

Şi tocmai aici e buba... Tot umblând după clipa încremenită, *æternitas* (faimoasele „graniţe ale regatului”), prinţul necontenit şi-a ars clipa *prezentă*, în loc s-o trăiască, picând astfel în cea mai rea *sempiternitas*, cea a *autismului*: „mă simţeam un străin”. Nu doar fiindcă „veştile care-mi parvin se răresc din ce în ce”... La începutul călătoriei, ţinuse el, ce-i drept, să păstreze contactul – „avusei cu precădere grijă să prevăd un mijloc de-a comunica”; „ca să asigur o comunicare fără întreruperi” –, dar n-a întârziat să bage de seamă că „zvonul oraşului meu slăbea [...] din ce în ce”; că solii „îmi înmânau scrisori de tot mototolite”; ba, încă şi mai rău: „Capitala, sălaşul, tatăl meu se îndepărtaseră în chip ciudat, aproape că nici nu le mai credeam aievea”. Tot aşa până în punctul culminant, unde olăcarii „îmi aduceau stranii misive îngălbenite de vreme, în care dădeam de nume uitate, de întorsături de frază neobişnuite, de simţăminte pe care nu mai izbuteam a le pricepe”... Atitudinea iniţială a prinţului faţă de propria-i obârşie fusese paradoxală: deşi fugind de ea, tot privea în urmă, ca Orfeu, cu sinceră emoţie, fie ea „cu gust de cenuşă” (ar zice Yves Panafieu). A aflat, însă, „că tatăl meu e mort, că de pe capul lui coroana a trecut pe cel al fratelui meu mai mare”: ecou de secure, retezându-l definitiv de la rădăcină şi repunând în mişcare rotiţele Timpului, ce îl reînvaţă cu gustul *iremediabilului*. Iată de ce ultimul (şi „zadarnicul”) său mesaj, încredinţat lui Domenico, e doar un *adio* viitorului-trecutului său, în aşteptarea răspunsului pe care-l va primi *postum*, purtător de „veşti absurde dintr-o vreme demult apusă”...

Şi tocmai peste zăgazurile clipei (care se răzbună pentru cât fusese de neglijată) se va revărsa, în sfârşit, dimensiunea *umană* (în fond, cum spunea Erasmus, „iluzia, eroarea şi ignoranţa” „înseamnă, pur şi simplu, să fii om”): „încep să-mi simt oboseala”. Odată rupt farmecul, prinţul redevine conştient de singuru-i bun concret, care (pe nesimţite) continuase să *decadă*: adică propriu-i trup. „Prea târziu”, pricepe că fiinţa şi devenirea sunt *de nedespărţit*. Iar dacă nici măcar nu-şi mai deschide misivele, e fiindcă schimbarea *generaţiei* (care acolo, în „preaîndepărtata cetate”, asigură *continuitatea*) echivalează pentru el însuşi – *paricidul* prin *uitare* – cu o *sinucidere*. Prinţul a atins culmea *rătăcirii* (în ambele sensuri). Forfota *sisifică* a solilor ţinuse totul în suspans; dar de-acuma se vesteşte *coborâşul-revelaţia*: „Tot mai tare bag de seamă [...] că din zi în zi, pe măsură ce înaintez spre îndoielnicul sfârşit al acestei călătorii, o licărire nefirească se aprinde pe cer, o licărire cum n-am mai văzut niciodată, nici în vis [...]”. Iată-l pregătit pentru trecerea *prin oglindă*: „Pesemne voi călca peste graniţe fără măcar să-mi dau seama, continuând să înaintez, neştiutor”. Iar dacă Timpul e doar o momeală, mai bine să alergi de bunăvoie la pierzanie („pentru liberul arbitru al omului, singura cale de-a se impune este o moarte demnă”, reaminteşte Antonella Lagona Gion). Va trebui ca „de-acum înainte Emilio, iar după el toţi ceilalţi” „să plece în direcţie opusă”, „dinaintea mea”! „Nerăbdarea” renaşte sub forma „speranţei” (un cuvânt sunând bizar, ca să fim cinstiţi, într-o asemenea împrejurare şi, în general, în gura lui Dino Buzzati)...

„După tine tăcerea, o, Domenico [...]”. Totuşi, cititorul – nutrind iluzia că pe el momentul de graţie al lecturii îl va feri de consecinţele nefaste ale unei atari „elasticităţi temporale” – riscă s-o găsească pe aceasta din urmă foarte avantajoasă ca trambulină pentru un „salt” de vreo douăzeci de ani în viaţa şi creaţia lui Buzzati, până în 1966, adulmecând urma aceluiaşi vânat... Şi asta s-ar putea lăsa cu un: „Când Stefano Ròi împlini doisprezece ani, îi ceru în dar lui taică-său, căpitan de cursă lungă şi stăpânul unei corăbii arătoase, să-l ia cu el la bord”. Cu „Colombre” – încă o povestire dând numele unui întreg volum (*Il colombre*)! –, Dino Buzzati ne îmbarcă (la fel de *ex-abrupto*, şi tot cu un reper precis de vârstă biologică) într-o nouă falsă relatare de aventuri, cum numai el le ştie ticlui. De data asta, la persoana *a treia*, cu un „erou” debutând mult mai de timpuriu. Fapt deloc întâmplător: ceea ce (lăsând deoparte orice *alegorie*) se contura în „Cei şapte soli” ca un caz particular, ca o (de) zbatere *individuală*, capătă în „Colombre” – prin mijlocirea *fabulei* – un fel de halou de generalitate *exemplară*. Pe când alegerea *pubertăţii* îngăduie propulsarea în prim plan a obsesiei rămase la stadiul de aluzie în cea dintâi povestire: şi anume spirala infernală a relaţiilor *filiale*.

Totul începe cu una din frazele fals-inocente slujind lui Buzzati drept „anestezic”, uşurându-i deci cititorului îngurgitarea „cocteilului Molotov” fără primejdia de-a da ortul popii... Când micul Stefano îi spune lui taică-său: „voi comanda nave încă şi mai mari şi mai frumoase ca a ta”, e vorba doar aparent de o banală afabulaţie copilărească, şi mai degrabă de cea dintâi manifestare a unui instinct care nu-i doar ambiţia de a-şi *depăşi* părintele, ci mai ales nevoia de-a se *dezice* de acesta (ca pentru a evita o catastrofă iminentă). Intuiţie ce se va vădi întemeiată – deşi autorul învăluie *ereditatea blestemului* într-o perfidă ambiguitate. Chemat de băieţandru ca să identifice „ceva” „care se ivea când şi când la suprafaţă” „în urma navei”, tatăl e lovit de o groază sacră, recunoscând legendarul „colombre”: „un rechin înfricoşător şi misterios, mai şiret ca omul”, ce „îşi alege o victimă”, apoi „n-o mai slăbeşte [...], până când nu izbuteşte s-o înfulece”... *Cum se face însă că a ştiut pe loc că-i chiar monstrul cu pricina?* Graba suspectă cu care precizează că: „eu unul încă nu-l văzusem niciodată, dar după descrierile pe care le-am auzit în atâtea rânduri [...]”

mai mult dă în vileag decât ascunde o deja *veche* intimitate cu zisul mister malefic! Degeaba adaugă tatăl, cu stângăcie, amănuntul că „nimeni altul nu l-a putut zări vreodată în afară de viitoarea victimă ori de cineva din același neam", nu va mai drege efectul portretului în acvaforte pe care a apucat să i-l facă: „Botul ăla ca de bizon, gura cât o hrubă, tot deschizându-se şi închizându-se spasmodic, colții ăia cumpliți...". S-ar zice că aşteptase dintotdeauna clipa aceea cu teamă, dar şi cu nădejdea că întâia călătorie-*test* a feciorului, dovedindu-l *cruțat* de blestem, va pune capăt acestuia din urmă!

Dimpotrivă, drama declanşată în acea „zi splendidă, însorită", pe acea mare „calmă" – Buzzati plasează toate *revelațiile incomplete* sub zodia unei lumini orbitoare, a unei acalmii mincinoase –, va pune capăt doar copilăriei lui Stefano, năruind unicul *meterez* care-l mai păzise de „atracția abisului", de acel *demon personal* prinzând în fine trup. Ca și prințul, fragedul pui de marinar *colonizează* exteriorul cu propriu-i lăuntru, schimbându-și astfel şi vocația marinărească pe un destin de Olandez Zburător. Iar itinerariul „tainicei obsesii" va descrie o curbă exponențială amintind de ştafetele-golemi. Înainte chiar să afle despre ce-i vorba, Stefano simțise că dihania aia – ce „se aținea mereu la aceeaşi depărtare" – îl „fascina grozav". Îndată ce taică-său l-a debarcat în pripă, s-a şi apucat să scruteze fața mării, până ce desluşi, mic cât un punct, „pe *al său* colombre înotând pe-ndelete în lung și-n lat". Înapoiat în vacanță din orașul „aşezat în inima ținutului, cale de mai multe sute de kilometri de țărm" unde tot taică-său îl trimisese la studii, nefericitul ales merse fuguța „la capătul pontonului, pentru un soi de verificare". Şi, într-adevăr: „La două-trei sute de metri de chei, în largul mării, sinistrul animal înota pe-ndelete de colo-colo [...]"... Monstrul devine un *pândar pândit* de propria-i pradă la celălalt capăt la labirintului care-i desparte: deseori Stefano se deşteaptă „în miez de noapte", cu conştiința că „hăt departe, peste munți, peste codri, peste câmpii, rechinul adăsta răbdător", „cu îndărătnicia de nestrămutat a uneltelor destinului"!

Căci (după un alt truism, nu chiar de prisos, al Antonellei Lagona Gion) „dacă, dintre toate posibilitățile care i se oferă, omul le alege pe cele greşite, acestea îi vor determina în mod ireversibil existența". (Un acelaşi gen de „miraj deopotrivă funest şi fascinant" îl atrăsese pe prinț spre o îndoielnică destinație!) Când Stefano – lăsând baltă „viața activă, îndestulată şi tihnită" pe care o ducea pe uscat – „se înapoie în orașul său de baștină şi o vesti pe maică-sa că are de gând să se apuce de meseria lui taică-său", s-ar putea crede că-i o întoarcere la obârşie. (Da, din păcate, preluarea ştafetei însemnând aici perpetuarea *rătăcirii*. Şi nu, din păcate, fiul neîntorcându-se decât ca să aibă mai abitir de unde pleca...) Alegerea e din nou subliniată de o menționare a vârstei: „Stefano abia de împlinise douăzeci şi doi de ani când [...]". Altfel spus, perioada cea mai nebună, mai nesăbuită a tinereții, şi cea mai predispusă la nerăbdare (cu osebire când se nutreşte din *disperare*): „acea goană smintită peste mări" nu-i decât un nou mijloc de-a amâna *clipa adevărului*.

Și iată-ne reintrați pe făgaşul deja trasat de prinț în „Cei şapte soli"... *Une quête* fără țintă într-un peisaj inexistent, unde singura referință concretă e ca şi cum n-ar fi: „Abia acostase în vreun port, [...] că nerăbdarea îl şi îmboldea să plece mai departe". Un ritm *gâfâit*, jalonat de formule repetitive: „Şi Stefano se puse pe navigat [...]"; „Bătea într-una mările, fără odihnă [...]"; „Navigatul, navigatul, numai la asta-i stătea gândul"; „Un imbold de nestăvilit îl atrăgea fără răgaz [..]"... O aceeaşi alienare: „lentă, progresivă deposedare de sine" (*dixit* Y. Panafieu). O aceeaşi irosire fără leac a *clipei* – „Dar nici succesele, nici milioanele nu izbuteau să-i alunge din minte acea necurmată obsesie [...]" –, dar şi a propriei „dârzenii", pe care şi-ar fi putut-o cheltui mult mai cu folos. În fine, o aceeaşi senzație de alergare pe loc, cu toată proliferarea spațiului-timp (prin înşiruirea etapelor reuşitei sale în meserie, până la *apogeul* vestind *începutul sfârşitului*)... Şi cercul se va închide fără greş: în seara celei din urmă escale, pe când „măreața-i navă" se odihneşte la ancoră în portul unde venise pe lume, oboseala îl va răzbi la rându-i, trupu-i neglijat şi omenescu-i dispreţuit îşi vor lua iar revanşa. Insul care, „din senin", îşi dă seama „în ce hal a putut îmbătrâni", „ajuns în pragul morții", se simte deopotrivă „cumplit de nefericit".

Și pentru el, singurul „eroism" cu putință dinaintea dezastrului rămâne să-i iasă în întâmpinare: într-o „luntre", înarmat doar cu un „harpon", Stefano se duce să-l înfrunte pe cel care, „zi-noapte, pe vreme bună ori pe furtună", îl escortase „de la un capăt la altul al lumii"... Acum iese fără înconjur la iveală că sunt din *aceeaşi plămadă*: „Şi el pesemne o fi tare bătrân şi istovit". Tot acum, în năstruşnica luptă cu *îngerul* Moby Dick, va căpăta adevăratu-i înțeles şi blestemul părintesc! Învăluit de „umbrele nopții" (simbolul prin excelență al misterului, al morții şi/sau al damnării) –, dar scăldat, de data asta, şi de razele blânde ale unui „corn de lună" (vestitor al *revelației întregi*) –, vânturătorul mărilor va afla, prin viu grai, de la „duşmanul său de moarte" că veritabila misiune a acestuia din urmă ar fi fost (dimpotrivă) să-l *fericească*... „Prea târziu" (iarăşi!), va pricepe că (făcându-i detestabili pe tați şi paricizi pe fii) eroarea ereditară de-a nu vrea să-şi asume condiția de *ființe în devenire* îi împiedică să merite vreodată „faimoasa Perlă a Mării, care îi dă purtătorului avere, putere, dragoste şi pace sufletească"... „Ce păcat!" Fără iubire nu există nici nădejde de mântuire: lui Stefano nu-i mai rămâne decât să dispară pentru totdeauna „în undele întunecate", însoțindu-l pe al său „colombre" în oglindă. Iar peste taina de neîndurat a eşecului său se va aşterne tăcerea *anonimatului*: „Două luni mai târziu, [...] o luntrişoară eşuă pe un recif abrupt. [...] Înăuntru şedea un schelet albit, strângând între oscioarele degetelor o pietricică rotundă de prund".

„Roberto Saggini, administratorul unei făbricuțe de hârtie, patruzeci şi şase de ani, cu părul grizonat, dar bărbat chipeş, îşi opri maşina la câțiva paşi de un bar-tutungerie [...]. Erau ceasurile două noaptea": suntem tot în volumul *Il colombre*, doar subiectul s-a schimbat în „Vânătorii de bătrâni" (*Cacciatori di vecchi*)... Hotărât lucru – şi-ar putea spune cititorul, nu fără temei –, ăsta ține morțiş să ne plimbe prin toate categoriile de vârstă, toate epocile şi toate stările civile! Acum ne vine cu un om *matur*, *modern*, energic, mulțumit de propria-i situație şi parcă neîncercat de nici o îndoială... Ei bine, deşi (după atâta vreme) ne-am deprins oarecum cu tertipurile autorului italian, ne dăm seama că iar ne-am lăsat păcăliți de „gradația în dinți de pieptene" (cum atât de bine spune Y. Panafieu): pretinsa trăinicie diamantină se face țăndări încă din al treilea paragraf al acestei de-a treia povestiri!

Conflictul mocnit în prinț și întrezărit în Stefano Ròi pare să se fi mărit ca un bulgăr de zăpadă tot rostogolindu-se pe coastă de la *era mitică* şi până la *boom*-ul economic din anii '60, unde Dino Buzzati îl pune să explodeze cu o nebănuită violență, dusă până la ultimele consecințe. Slobozirea moravurilor şi emanciparea tineretului vor fi avut ca efect pervers o exacerbare a „nerăbdării din sânul erorii" (Blanchot/Kafka) şi a *insolenței*, amândouă specifice vârstei: de parcă s-ar simți de azi-nainte „stăpânii lumii"! „Râca amarnică" asmuțindu-i dintotdeauna „pe nepoți împotriva bunicilor" (şi nu numai „pe fii împotriva taților") se dezlănțuie într-o „ură sălbatică", nemulțumindu-se cu vorbe goale. Într-o epocă unde orice tendință se face „club", „asociație" ori „sectă", tinerii decretează că: „De la patruzeci de ani în sus ești bătrân" și deschid sezonul de vânătoare la „vechile generații": „nemulțumirea", „melancolia", „decepțiile", „nefericirea", „proprii de când lumea tinereții", vor fi răzbunate, o dată pentru totdeauna! Cum le-ar putea ierta ei „bătrânilor" că i-au *osândit dinainte*, fără scăpare, la devenire? Cum le-ar putea ierta „neobrăzarea" de-a se împăuna în fața lor, parcă satisfăcuți să le slujească de măgăoaie şi oglindă? Obsedați cum sunt de *decrepitudinea biologică*, tinerețea *spirituală* nu face doi bani în ochii turbaților ălora. „Boşorogii" care încă mai au pretenția să se bucure de viață şi cea de a-şi înțelege odraslele sunt tratați ca *impostori*, ca *uzurpatori*: cum de au tupeul să-şi pună „strechea senilă" la întrecere cu „desfătul" tineresc? Cea mai gravă provocare moşnegească sunt însă distracțiile nocturne (noaptea pe străzi fiind teritoriul tineretului şi, din nou, cel al misterelor funeste). Pe când trădarea supremă (pasibilă de „torturi şi siluiri îndelungi, rafinate, de tot soiul") e împerecherea unei fetişcane cu unul din „matusalemii" ăia...

Titanii au frânt lanțurile ce-i țineau încătuşați în măruntaiele Geei, şi acum cer jertfe omeneşti: gerontocrația ordinii publice nu intervine niciodată când răsună „şuierul lung, modulat" vestind că „vânătorii" şi-au ales victima... Ritualul brutal al defulării lor va fi săvârşit fără nici o îngrădire. „Iar în zori cadavre pângărite, de nerecunoscut, zăceau în mijlocul drumului." Roberto Saggini a încălcat, aşadar, toate consemnele, pomenindu-se în miez de noapte, lângă o pipiță de o frumusețe scandaloasă, taman pe moşia lui Sergio Régora, „cel mai crud dintre şefii de bandă". Inevitabilul se produce... deşi cuvântul „inevitabil" parcă n-ar fi cel mai potrivit aici... Omul nostru ai zice c-ar fi ales (fie şi inconştient) chiar *noaptea aia* („o seară de mai", a cărei molcomeală se vădeşte, încă o dată, cadrul ideal pentru o tragedie). Şi nu întâmplător se va fi dat el jos din maşină chiar într-un loc pe care-l ghiceşte primejdios. Pentru cel care deja şi-a lăsat în urmă viața a sosit clipa să-şi *devanseze căderea*, aşa cum o făcuseră înaintea lui şi prințul, şi marinarul: „supunerea mărturisită dinaintea morții, temută şi respinsă, dar în acelaşi timp căutată sub jugul unui soi de fascinație morbidă" de care vorbea Y. Panafieu...

Nu credeți însă c-ar fi mai puțin curajos decât predecesorii săi: o dovadă în plus e că o ajută pe fată s-o şteargă înainte de-a se gândi la sine. *Hăituiala* ce urmează nu va fi, oricum, o veritabilă încercare de a-şi scăpa pielea – repetând mai degrabă călătoria prințului şi pe cele ale vânturătorului mărilor, în sensul că *grăbeşte sfârşitul*, deşi aparent îl amână. În plus (oricât de ciudat s-ar părea), cu toate chinurile prin care va trece Saggini, nu el, ci *urmăritorii* lui fug de un adevăr care-i înspăimântă...! Se reped după el, „luminați în plin de felinarele puternice": încă un semn al *revelațiilor parțiale* care-i duc de nas pe toți „eroii" buzzatieni. Şi iată-ne din nou într-un *labirint*: de data asta, în „încâlceala de dughene şi rulote" a unui „bâlci" (nouă aluzie la condiția nomadă, vulnerabilă a existenței). Barem de-ar fi numai asta...

Saggini pare să facă o tentativă de *mântuire în ceasul al doisprezecelea* (cea a tatălui fragedului Stefano din „Colombre" fusese prea timidă), dar el va folosi o metodă drastică: o *regresie* spre origini. „Spațiul întunecat", încins de „zăbrele", nu-i alta decât Marele Pântec, iar proscrisul se va piti „unde îi părea cea mai deasă bezna"... „Făcându-se cât mai mititel", în poziție *fetală*, „în fața unui cort uriaş", „căutând să se topească în faldurile lui de pânză" – cu alte cuvinte, să se *resoarbă* în cutele Placentei Originare –, el nutreşte speranța supremă de-a anula blestemul. Iar când o imploră pe femeia din „rulota de țigani" (Mama Cumplită?) să-l îngăduie înăuntru, nu cerşeşte un adăpost, ci (la o adică) anihilarea salvatoare în Oul Primordial... Rugă patetică, *de neprimit*! Mama Cumplită nu se va lăsa nici înduioşată, nici mituită: „Pe-aici suntem oameni cinstiți de felul nostru". Ceremonia Marii Renegări e descrisă cu de-amănuntul: „Femeia se retrase, închise uşa la loc după ea, se auzi cum punea zăvorul pe dinăuntru. Apoi se stinse până şi lumina".

Căci, între timp, „afurisiții" ăia au şi pus la cale paricidul. Nu însă fără niscai *ocolişuri*! Chiar încolțit de propria-i povestire s-o zugrăvească pe şleau, Buzzati parcă se codeşte să sară pârleazul *crimei mitice*. Întrucât a mers prea departe ca să mai poată da îndărăt, o ia pe după piersic. Unul din ciracii lui Régora îşi recunoaşte propriul tată în Saggini, dându-şi seama că „mi-i, totuşi, nu ştiu cum să"... Răspunsul şefului aminteşte de justificarea în doi peri dată de tatăl vânturătorului mărilor la reacția avută la vederea rechinului: „Mie unul încă nu mi s-a-ntâmplat să dau de taică-meu, dar pe legea mea că mi-ar plăcea şi mai grozav!" Amănuntul care cu-adevărat îl trădează se lăfăie însă în alb pe pieptul belicosului său „tricou de un roşu închis": acel „cogeamite *R* mare"... implicit precedat de un *S* mare! Pe scurt, inițialele sale (ar fi putut să fie şi cele ale lui *S*tefano *R*òi!), imaginea *în oglindă* a inițialelor *R.S.* (cele ale lui *R*oberto *S*aggini!). Pe lângă că *Sergio Régora* e *anagrama* (aproape perfectă) a aceluiaşi nume... Degeaba li se neagă consanguinitatea efectivă: tot la o ultimă înfruntare între tată şi fiu vom asista până la urmă.

Timpul capătă o însemnătate solemnă, iar în liniştea desăvârşită de după sentința fără apel: „Un orologiu îndepărtat bătu de două şi un sfert. Un orologiu îndepărtat bătu de două şi jumătate. Un orologiu îndepărtat bătu de două şi trei sferturi". După care totul se va petrece la iuțeală. Cu hăitaşii în călcâie, Saggini părăseşte neprimitorul iarmaroc – nu înainte însă de a-l face K.-O. pe pretinsu-i fecior (ceea ce confirmă bănuiala cum că nu fusese vorba decât de un *figurant*). Şi abia acum începe adevărata urmărire prin al doilea labirint, cel al „parcului": „Suind un dâmb, rostogolindu-se într-o vâlcea, cățărându-se pe o râpă [...]", mânați, atât vânătorii cât şi vânatul, de aceeaşi „energie a disperării"... „Când şi când, orologiile băteau ora, dar în înfrigurarea angoasei nu mai apuca să le

numere bătăile”. Nădejdea *zorilor* e iluzorie, precum cea care stârnea euforia prinţului din „Cei şapte soli”! Căci, de fapt, „cu ultimele puteri”, osânditul îşi ademeneşte călăul spre inima „crângului” (unul tare înrudit cu *selva oscura* a patimilor sufleteşti după Dante), până pe buza „unui vechi meterez abrupt”, de unde Régora nici nu va mai avea nevoie să-l îmbrâncească: pur şi simplu, „pe creasta îngustă, năpădită de bălării” nu era loc pentru *doi*... Iar ultima imagine a tânărului întipărită pe retina lui Saggini e cea a Morţii înseşi, cum e zugrăvită în gravurile medievale: „Îi întrezări în penumbră rânjetul alb”.

Căci deja se crapă de ziuă, lucoare încărcată de *revelaţii depline* – deşi „de-acuma e prea târziu”: „Ei înşişi se simţeau osteniţi. Naiba ştie de ce, dar erau istoviţi”. Aici voia să ne-aducă iar Buzzati...! La capătul acestei „vânători” (vădit cea mai lungă de care avuseseră parte, al cărei ritm sacadat a fost redat tot prin repetiţii ale strigătelor de luptă – „Şo pe el, şo pe boşorog!” –, ale şuierăturilor şi aluziilor la „gâfâiala” tuturor protagoniştilor), nu ne mai miră defel să dăm peste Régora oprit într-o „piaţă luminată orbitor”, zgâindu-se la chipul „puştoaicei scundace” (dublul lui feminin), neliniştit că-i şi el atins de aceleaşi ravagii pe care încă nu le pricepe. Numai dincolo de oglindă („Neantul e mult prea lacom ca să fie doar neant [...]”, cum va spune Jean Onimus), într-o „vitrină”, nefericitul „învingător” „văzu limpede un bărbat de vreo cincizeci de ani, cu obrajii şi pleoapele căzute, cu pungi sub ochi şi o guşă ca de pelican”... Urmarea e previzibilă, blestemul erorii lăţindu-se la noua generaţie: „Tinereţea, anotimpul fălos şi fără milă ce părea [...] că n-o să se sfârşească niciodată. Şi când acolo, se mistuise într-o singură noapte”. „De-acuma, el era bătrânul. Şi la rându-i îi venise sorocul.”

Pe măsură ce ne apropiem de sfârşitul volumului *Il colombre,* ultimele fraze de mai sus din „Vânătorii de bătrâni” prind tot mai mult să sune ca un clopot profetic pentru *autorul* însuşi! Revenirea la persoana întâia se face, deci, în chip firesc; totuşi, Dino Buzzati va izbuti iar să ne surprindă, folosind în „Gheburile din grădină” (*Le gobbe nel giardino*) nu autoficţiunea camuflată din povestirea de debut, ci una *făţişă*, încununată de propriu-i nume şi prenume pe post de încheiere. Iar dacă mai trebuia încă demonstrată identitatea profundă dintre prinţ şi scriitorul-narator, ajunge să pomenim reluarea *strategiei* narative rodate în „Cei şapte soli”. După o frază introductivă directă – „La căderea nopţii îmi place să mă plimb prin grădină” –, ne trânteşte concluzia: „Aveţi cu toţii o grădină ca a mea”. *Anticipare* nefăcând decât să-ngroaşe misterul, căci nu ne luminează câtuşi de puţin.

Apropo de luminat: tema *luminii* (deja foarte ierarhizată în primele trei povestiri) devine acum vedeta, cuprinzând toată gama *intensităţilor*, după cum se joacă de-a ghicitorile naratorul şi propria-i memorie. Există „întunericul” (înfricoşător, dar vrăjit, îngăduind manifestarea forţelor obscure încuibate şi în lucrurile cele mai familiare): acesta e spaţiul sempiternei „plimbări nocturne”, *ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre* de fiecare dată – „veţi pricepe mai târziu de ce” (ca să parafrazăm textul buzzatian)... Urmează *penumbra*, „întuneric şi nu prea, căci o răsfrângere lină vine dinspre ferestrele luminate”. Aceasta corespunde *deşteptării* puterilor divinatorii, sub forma unei *presimţiri* punându-l pe gânduri pe candidatul la revelaţie, făcându-l să ridice ochii „spre cer, ca să văd dacă-i senin”: or, ştim de-acuma că la Dino Buzzati nu-i nimic de mai rău augur decât acalmia! Vine apoi *licărul stelelor*, clipirea lor sugerând perfect *intermitenţa* intuiţiei, în stare să facă bule care se sparg la suprafaţa conştiinţei, dar rămasă prea vecină cu penumbra ca să se smulgă definitiv din ea: „dacă sunt şi stele, mă uit la ele punându-mi tot soiul de întrebări”. „Deşi, în unele nopţi [...] stelele şed doar colo, sus, [...] complet stupide, şi nu-mi spun nimica.” Momentul *descoperirii* coincide cu *cercul* de lumină trasat în noapte de „chibritul” menit să identifice „ciudăţenia” de care se împiedicase naratorul: „Pe suprafaţa netedă a peluzei se ivise [...] o umflătură”. Deşi ghiceşte pe loc ce-i cu „ghebul ăla prelung şi îngust”, revelaţia nu-i va ţine mai mult decât flăcăruia chibritului. Nu dintr-o banală omisiune nu va apare niciodată *luna* în această povestire... Iar când *ziua-namiaza mare* va înlocui întunericul, *raţiunea* interpusă va încurca de tot urmele. În amintirea diurnă, ghebul cu pricina doar „aduce” „cu movila unui mormânt”: deci, „încăierarea fundamentală” (*dixit* Y. Panafieu) dintre Om şi Moarte e din nou amânată!

Reluând aici intrarea în materie din „Colombre”, Buzzati îşi situează cea dintâi întâlnire cu destinul pe vremea când era încă numai „un băieţaş”. Ca şi micul Stefano, va avea nevoie de un *oracol* care să-i lămurească ce văzuse. Iar cum scriitorul (ca ajuns, la rându-i, de oboseală) pare să se fi *resemnat*, după violenţa din „Vânătorii de bătrâni”, la infernul generaţiilor impenitente, nu tatăl (pe deasupra deja dispărut în biografia reală...) îi va face pe călăuza, ci „grădinarul”, pe numele lui Giacomo, care-i destăinuie adevărata sa slujbă (cea de viitor *paznic al cimitirului memoriei* naratorului): „[...] peluza s-a ridicat de una singură, fiindcă-i grădina dumneavoastră, conaşule, şi tot ce-i ursit să vi se-ntâmple în viaţă se va oglindi aici”. Mecanismul „de strivit omul în fel şi chip” (nelipsitul Y. Panafieu!) se repune în mişcare: de-a lungul anilor, naratorul va tot rătăci ca un *zombi* prin limbul nopţii, pândind clipa când se va poticni de un nou „gheb”... Iar Giacomo, credincios la datorie (punctual ca solii prinţului), îi va *tălmăci* „scrisorile” trecutului dispărut: „Fiindcă ieri, conaşule, v-a murit un prieten”, „Sandro Bartoli [...], avea douăzeci şi unu de ani”; „Dar între timp s-a dus unul din colegii dumneavoastră, care vă era drag [...] Cornali îl chema”; „Acu' cine-i?”: „Îl chema Giuseppe Patané”.

Ritmul „angoasat” al acestui periplu pe orbecăite va fi reprodus tot prin jaloane cronologice: „din când în când se-ntâmpla să mă-mpiedic de ghebul ăla”; „de fiece dată când mă-mpiedicam de el”; „puteau trece şi două-trei luni fără să dau [...] de mica ridicătură”. Şi încă: „Totuşi, trecură mai mulţi ani şi iată că într-o seară [...] mă-mpiedicai de un alt gheb”; „După altă bucată de vreme, mă poticnii şi de un al treilea gheb [...]”; „de fiece dată când [...] mă-mpiedicam de perechea aia de muncele sinistre”; „în alea două movile uriaşe ca nişte bizoni”... Căci frecvenţa apariţiilor şi dimensiunile mormintelor cunosc o dilatare treptată, aidoma celei cu care Buzzati ne obişnuise deja în primele trei povestiri. De la cea dintâi movilă, măsurată minuţios – „lată de şaptezeci de centimetri şi lungă de un metru nouăzeci, [...] şi se înălţa cu circa douăzeci şi cinci de centimetri deasupra nivelului pajiştii” –, se ajunge la: „mai crescuseră şi unele colosale, peste care nici nu puteai

păşi [...], ca peste nişte deluşoare”. Până la cea mai înaltă – „apăru şi una [...] mare cât un elefant, cât o căsuță” –, prilejuită de pierderea lui Brambilla, „cel mai scump prieten din copilărie”. Fireşte, „ca să-ncapă înăuntru tot materialul ăla nesfârşit” de amintiri despre el era musai „un adevărat munte în miniatură”! Tot aici survine (ca de regulă) şi momentul critic: Sisif s-a săturat să „suie” şi „coboare”, strigându-şi „pe nume” prietenii, chiar dacă ştie că oricum „nu răspundea nimeni”... Până atunci, trăise „povestea asta cu gheburile” ca pe o tentativă de *reconstrucție* de sine, în care *convexitatea* „acelor gâlme” trebuia să compenseze *concavitatea* „golului din mine”, reconstituind *cercul ideal* al memoriei. Şi când colo, s-a trezit cu „un labirint de muncele, gheburi, umflături şi ridicături”, printre care se împleticea „ca un copil speriat”...

Nu-i mai rămânea altă ieşire decât să reacționeze – ca mulți alți „eroi” buzzatieni dinaintea ineluctabilului – cu „o pornire de revoltă” îmboldindu-l să desfidă tăcerea şi golul *uitării* în care bănuieşte că va sfârşi el însuşi: „Se prea poate [...] să mor de unul singur, ca un câine în fundul unui vechi coridor pustiu”. Prințul trimisese o ultimă scrisoare – iar naratorul îşi va trece o ultimă oară, cutremurător, în revistă toți prietenii răposați: „Cornali, Patané, Rebizzi, Longanesi, Mauri, Negro, Vergani, Segàla, Orlandi, Chiarelli, Brambilla”. Dar (de parcă bilanțul unei cariere şi al unei vieți de scriitor se cădea să se facă una cu debutul) va veni un soi de răsplată fantomatică („atât de similară [...] ultimei țigări întinse condamnatului la moarte”, cum ar spune acelaşi Y. Panafieu) pentru curajul disperării: „Ajuns aici, auzii în noapte ca un suflu răspunzându-mi «da», [...] nu era însă poate decât glasul vreunei păsări de noapte [...]”... Ceea ce (*decriptat*) se citeşte: „Mă-ntreb [...] dacă în vreo grădină oarecare va răsări într-o bună zi vreun gheb privitor la mine, o, doar aşa, vreun gheb pitic de mâna a treia [...]”! În delirul de dinaintea trecerii *dincolo*, prințul se minuna „cum de [...] văzduhul e doldora de prevestiri a nu-ştiu-nici-eu-ce”. Naratorul întrevede aşijderi o posibilă dăinuire printr-un transfer în memoria *altcuiva*; căci „tratatul despre disperare” buzzatian se nutreşte (vorba, de data asta, a lui Michel Suffran) dintr-o „tandrețe disperată, deschisă, în pofida a toate celea, spre anevoioasa speranță”:

Şi totuşi, careva [...] se va-mpiedica de ghebul pitic crescut la el în grădină şi [...] de fiece dată se va gândi, iertată fie-mi iluzia, cu un pic de regret, la unul căruia îi zicea Dino Buzzati.

Să ne amintim deznodământul povestirii „Ispitirea Sfântului Anton” (*Le tentazioni di sant'Antonio*), din volumul *Prăbuşirea Balivernei* (*Il crollo della Baliverna,* 1954): satanica nălucire, care-i stârneşte preoțelului veleitar atâta repulsie, dar şi atâta poftă, se va spulbera (lăsându-l cu o „ciudată dezamăgire”) fiindcă n-o înfruntase în clipa precisă când s-ar fi *cuvenit* s-o facă... Pentru că ratase prosteşte trenul, şi nicidecum pentru „păcatele” sale, nu va ajunge el în veci un Ales al Domnului, iar Diavolul nu-l mai socoteşte demn să-i întindă şi alte capcane: dacă, la sfârşit, n-a mai văzut pe cer „decât nişte nori apatici, cu expresie tâmpă”, aşa-i trebuia! E vorba, însă, deopotrivă, de o povestire unde Buzzati ne oferă pe tavă argumente zdrobitoare contra lui însuşi... Întrucât pare să-şi privească aici *propriul scris* ca pe un soi de frate geamăn al acceselor întârziate de voință îmboldindu-i „eroii” să încerce a-şi *merita moartea*, ca temători să n-audă exclamându-se în spatele lor (mulțam, Erasmus...!): „Ce dacă moare, la urma urmei, când de fapt nici n-a trăit!”. *Căutarea timpului pierdut* n-ar fi de el: tot o pierdere de vreme... Iar *eternitatea* ar fi de *neregăsit*, neacordând practic niciodată o a doua şansă: orice mărturie retroactivă s-ar pierde pe undeva, prin „deşert”...

În prefața ediției franceze a povestirilor buzzatiene, Michel Breitman ne dezvăluie că, încă de la treisprezece ani, scriitorul italian se declarase un adept al lui Anubis, zeul egiptean şi cinocefal al mormintelor, „în aşa măsură încât îşi va semna multă vreme textele şi scrisorile cu pseudonimul Dinobis”. Amănunt ce i-ar fi putut atrage din partea lui alde Lautréamont porecla de „scribălău funest”! Dino Buzzati e însă de vița acelor predestinați ai condeiului care (fie şi fără ştire, ori fără voie...) îşi preschimbă până şi slăbiciunile mărturisite în triumfuri ale verbului, până şi obsesiile bolnăvicioase în ritualuri solemne. Căci (după minunata expresie a Juliei Kristeva) „poți face de dorit chiar şi stingerea dorinței înseşi, în aşa fel încât ceea ce putea semăna cu o demisie ori o năruire ucigătoare să fie perceput de-acuma ca o demnitate armonioasă”. Şi asta pentru că, în cele din urmă – cu toată *intranzitivitatea* din fire şi *autarhia* prin definiție a discursului ficțional, a experienței literare –, *cititorii* se aleg mereu cu partea leului...

____

În traducerea autoarei (2011) după originalul în franceză (1998).

Bibliografie:

1. *Il meglio dei racconti di Dino Buzzati,* Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1989;

2. Dino Buzzati, *I sette messaggeri,* Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1984;

3. Dino Buzzati, *Il colombre,* Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992;

4. Dino Buzzati, *Il crollo della Baliverna,* Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1984;

5. Élisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité,* Paris, Librairie Arthème Fayard, 1998;

6. Alexandre Vona, *Les Fenêtres murées,* trad. de Alain Paruit, Arles, Actes Sud, 1995;

7. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire,* Paris, Gallimard, 1996;

8. Martin Heidegger, *Les Hymnes de Hölderlin,* trad. de François Fédier, Julien Hervier, Paris, Gallimard, 1988;

9. Yves Panafieu, „Thanatopraxis”, in *Cahiers Dino Buzzati N° 1,* Paris, Éditions Robert Laffont, 1977;

10. Erasmus din Rotterdam, *Éloge de la Folie,* trad. de Pierre de Nolhac, Paris, Flammarion, 1964;

11. Antonella Lagona Gion, „La réalité existentielle sous le fantastique chez Buzzati”, in *Cahiers Dino Buzzati N° 3,* Paris, Éditions Robert Laffont, 1979;

12. Jean Onimus, „Au-delà du gouffre”, in *Cahiers Dino Buzzati N° 1*;

13. Michel Suffran, „L'intuition métaphysique dans l'œuvre de Dino Buzzati”, in *Cahiers Dino Buzzati N° 1*;

14. Michel Breitman, prefața la Dino Buzzati, *Toutes ses nouvelles,* 1, trad. de Michel Breitman, Yves Panafieu, Jacqueline Remillet, Paris, Éditions Robert Laffont, 1990;

15. Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie,* Paris, Gallimard, 1998.

Anna CIUNGU

Lector (in fabula) şi fabula in lector. Plecând de la perspectiva lui Paul Cornea

Poate nepermis unui text apropiat teoriei literare, aş începe cu un autodenunţ: distanţa de la titlu până la rândurile de aici s-ar măsura în mai bine de câteva ore. Asta nu înseamnă, desigur, că titlul lucrării de faţă ar fi fost cumva numit cu ochii închişi, înainte ca subiectul ei să se fi profilat în conştiinţa-mi critică auctorială. Dimpotrivă, ştiam că ce urma să scriu se va coagula sub semnul intenţiei de a ilustra o anumită instanţă a lectorului, pornind de la teoretizarea întreprinsă de Paul Cornea în deja canonica lui *Introducere în teoria lecturii*. Nu, acele ore sunt un timp în care am experimentat ce ar trebui să însemne *demonul teoriei*: nicio ordine nu puteam aşeza în intenţiile mele de scris pentru că îmi veneau în minte de-a valma gândurile că mi-am împins deja auditoriul în relectură, trasându-i precis şi un anume orizont de aşteptare: până să deschidă primul cuvânt din corpul textului meu, el se va fi întors deja la Eco (pe care până acum l-a învăţat probabil pe dinafară), va fi ridicat neîncrezător o sprânceană urmându-mi în titlu punerea în oglindă a lui *lector in fabula*, va fi urmărit din nou schema teoretică realizată de Paul Cornea, pentru ca acum să aştepte neîncrezător pledoaria mea, care cum ar putea fi oare vrednică să mai traseze vreo pistă nouă în ce priveşte ipostaza lectorului...? Iar o parte din această neîncredere o resimt acum (sunt deci victimă a propriului lector prezumtiv... iar cu asta iarăşi cad în cursa teoretizărilor – *cursă*, iar nu *capcană*, pentru că e ceva ciclic aici!). Şi totuşi, să-mi însuşesc măcar şi limpezimea de judecată tipică teoretizărilor şi să-mi urmez demersul pe care intenţionam să-l fac, întrucâtva şi ca răspuns la un articol al lui N. Manolescu ce constata „caracterul din cale afară de abstract al demonstraţiei" din *Introducere în teoria lecturii*. Factual, N. Manolescu are dreptate când spune că „*Introducerea* nu se referă doar la lectura textului literar şi totuşi acesta se află necontenit în prim-planul interesului lui Paul Cornea: aşa încât mai multe exemplificări [...], un apel mai insistent la operele particulare, un număr oarecare de analize critice (fie şi strict ilustrative) ar fi eliminat impresia de «uscăciune» teoretică."[1] Într-adevăr, *Introducerea* se constituie ca o remarcabilă sistematizare a teoriilor de lectură – remarcabilă atât prin măsura şi luciditatea analizei întreprinse de Paul Cornea, cât şi prin deschiderea faţă de cele mai noi teorii în domeniu –, însă pierde în ce priveşte caracterul aplicativ. Şi cu toate acestea, prefer o formulare precum cea din *Introducere*, fie ea şi aridă, decât un limbaj şi o logică greoi aşezate în text, care în ciuda oricăror scheme aplicative, tot nu vor veni în întâmpinarea cititorului pentru o asimilare corectă a principiilor expuse. În fond, important pentru o astfel de lucrare este ca modelul teoretic să fie redat clar, încât cititorul însuşi, ajuns în posesia instrumentelor teoretice indicate, să le poată aplica în mod corect.

Pentru că am ajuns la acest nod, unde am pomenit de felul în care cititorul unui text teoretic, însuşindu-şi noile noţiuni, poate opera cu ele şi, eventual, în urma acestui demers aplicativ, le poate dezvolta, voi clarifica şi calea pe care intenţionez la rându-mi să valorizez unele concepte referitoare la lector, aşa cum le prezintă Paul Cornea. Pentru aceasta, voi aşeza în centrul demersului prezent ipostaza unui cititor eteroclit – acel *Vorleser*, adică cititorul care *dă glas* textului, poziţionându-se pe sine atât în figura lectorului, cât şi, faţă de ascultător, în figura unui generator (secundar) de text. În mod ideal, ar fi de aşteptat ca un astfel de cititor, menit să mijlocească unui ascultător textul scris, să se infiltreze în spatele textului, pătrunzând instanţa – ideală – de *lector in fabula*. În mod aplicat însă, acest act de citire cu voce tare îl proiectează pe cititor şi în ipostaza de modelator al textului: a citi cuiva cu voce tare înseamnă nu doar a intermedia textul, ci şi a pune în valoare povestea cititorului (şi, de ce nu, a cititului în sine). *Das Vorlesen* îl ipostaziază pe lectorul deopotrivă conţinut şi făuritor de text.

Modelul de cititor-performer îl voi recupera aici – în chip paradoxal pentru o lucrare ce se vrea aplicaţie de teorie literară – din două romane care, dincolo de orice ficţionalizare, problematizează tocmai postura de cititor de tip *Vorleser*: pe de o parte, romanul lui Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, iar pe de altă parte romanul lui Raymond Jean, *La lectrice*. Considerând metoda sistematizată de Paul Cornea pentru a defini tipurile de lector, ar trebui, mai înainte de toate, să avem în vedere postura de *lector înscris*: cititorul care serveşte aici drept model pentru *Vorleser* este, mai înainte de toate, protagonist al celor două romane. Şi cu toate acestea, dacă citim cu atenţie descrierea pe care o face Paul Cornea, nu este pe deplin corect a considera pe Michael Berg şi pe Marie-Constance G. drept „simpli" *lectori înscrişi* pentru că ei, spre deosebire de ipostaza teoretizată amintită, *îşi conştientizează funcţia pe care o împlinesc în actul lecturii*. Să vedem cum este descris *lectorul înscris*: el „apare adesea sub forma personajului care *găseşte* ori *publică* un manuscris, citindu-l şi comentându-l în faţa noastră ori o dată cu noi: e Serenus Zeitbloom din *Doktor Faustus* [...]. Lectorul înscris tematizează anumite posibilităţi ale lectorului virtual, uneori are funcţia de a devansa reacţiile receptorului şi, în felul acesta, de a-i orienta lectura."[2] După cum vom vedea mai târziu, cei doi protagonişti pomeniţi mai sus se înscriu perfect în cea de a doua parte a descrierii; ceea ce îi îndepărtează însă de modelul cititorului înscris este faptul că manifestă o conştiinţă de sine ca instanţă a actului lecturii: ei citesc texte pe care le aleg în urma unei judecăţi apropiate *in nuce* criticii literare şi practică lectura conştienţi fiind că dau glas unui text ficţional ales, iar nu unui fapt de viaţă cu implicări directe în economia evenimentelor din lumea ficţională în care e proiectat actul lecturii. După cum am subliniat deja în citatul din *Introducere...*, *lectorul înscris* nu a fost gândit ca persoană care mijloceşte un text unei alte persoane, suprapunând palierului la care se produce lectura un nou nivel de ficţiune, ci doar ca personaj care acţionează în virtutea evenimentelor imaginate pe un singur palier ficţional. El *găseşte* sau *publică* un text gata

scris: îi este străină deci intenția de a opera vreo selecție în corpul de text pe care îl pune în lumină. Singurul mod în care se apleacă asupra acestui text descoperit este acela al comentariului: comentariu care nu va fi niciodată perceput altfel decât ca o intervenție străină de alcătuirea inițială a textului. Ceea ce nu se întâmplă și în cazul *Cititoarei*: aici, cititoarea care dă glas textului se poate ascunde în spatele lui, substituinde-se *cititorului virtual*, în așa fel încât generează o nouă potențialitate semantică, reproducând ascultătorului un text diferit de cel care ar fi fost perceput în corpul literei, iar nu în cel al sunetului performat acum. Pentru ilustrarea acestei alunecări din postura de simplu reproducător al textului – sau, în cel mai bun caz prevăzut pentru tipul *lectorului înscris*, de comentator extern – spre postura de modelator al textului, grăitor este următorul pasaj: „După câtva timp, povestea pare să-și facă efectul. Da, ascultă! Nu citesc degeaba. Citesc pentru ceva anume. S-ar părea chiar că cel mai mic cuvânt pe care îl pronunț este înregistrat de Eric ca de acul sensibil al unui seismograf. Da, un cutremur secret, captat cu o extraordinară precizie: așa este atenția lui pentru acest text, după părerea mea, mai degrabă plat, al micului maestru Maupassant, dar care vorbește de lucruri scânteietoare și strălucitoare. *Și nu e important cum au fost scrise, ci cum ies din gura mea, din trupul meu*. Tot așa cum era important că dansau în ochii mei, acolo în șură, între paie, când ploaia cădea afară."[3] (s.n.) De altfel, acest pasaj este demonstrativ și pentru permanenta oscilație pe care am enunțat-o în titlul acestei lucrări și pe care o generează actul cititului cu voce tare pentru un ascultător: cititorul nu doar că tinde să se strecoare în postura de *lector in fabula* concretizat, ci, simultan, își lasă descoperită în actul citirii acea *fabula* personală. În fragmentul amintit, protagonista citește unui băiat o povestire, imprimând textului un caracter fascinant care, la o privire critică, lucidă, nu aparține scriiturii, dar care prinde viață în prezentul act de *Vorlesen* tocmai prin reconstituirea unei trecute experiențe de lectură – personală – a aceluiași text.

În altă ordine de idei, acest cititor-performer ipostaziat de actul de *Vorlesen* nu este de recunoscut pe deplin nici din modelul de *cititor real*, „dotat cu o identitate socio-culturală precisă, cel care citește efectiv textul (fie că i-a fost ori nu destinat), performându-l și evaluându-l în funcție de cunoștințe, predispoziții, interese, circumstanțe"[4]. Înainte de a dezvolta această idee, notez faptul că modelul de cititor-performer, deși recuperat aici dintr-un text ficțional, este perfect compatibil cu realizarea lui concretă: cele două romane alese ilustrează cu acuratețe actul de *Vorlesen*, ficțiunea fiind recuperabilă nu din felul în care acesta este practicat, ci din paliere precum construcția personajelor, evenimente ș.a.m.d. Ceea ce se întrevede ca structură a cititului cu voce tare proiectat în lumea ficțională rămâne valabil și în lumea în care funcționează cititorul empiric schițat în *Introducere.* Revenind la această ultimă ipostază a lectorului, iarăși ar trebui să notăm o compatibilitate doar parțială cu postura de *Vorleser*. Aceasta, tocmai din cauza chipului mai sus amintit, în care cititorului-performer îi este foarte ușor de a trece în spatele mecanismului textual – gest imposibil de asociat lectorului real, pentru care, „dincolo de inadvertențele (posibile) ale comprehensiunii, trebuie ținut cont de fenomenele de proiecție, de conotațiile personale, de caracterul idiosincratic al asociațiilor."[5] Cu alte cuvinte, deși tinzând la o intuire cât mai completă a potențialităților semantice ale textului, lectorul empiric nu va recupera niciodată ipostaza de *lector in fabula*, căruia cititorul de tip *Vorleser* i se poate totuși substitui. Aici trebuie însă semnalizat un detaliu crucial, și anume acela că substituirea amintită poate fi recuperată doar din perspectiva ascultătorului. Doar pentru destinatarul actului de lectură cu voce tare cititorul-performer se acordează cititorului virtual – acelui „construct abstract cu rolul de a prestructura potențialitățile semantice ale textului"[6]. Doar pentru ascultător cititorul virtual împrumută calitățile cititorului care dă glas textului. Altfel, privit din afara lanțului tripartit cititor-text-ascultător[7], cititorul-performer rămâne, în raport cu acel *lector in fabula*, la aceeași distanță la care se află și lectorul empiric.

În acest punct, unde am identificat zona de suprapunere a celor două ipostaze de cititor, este de urmărit și felul în care *Vorleser-ul* îndeplinește funcțiile lectorului identificate de Paul Cornea drept funcția *performativă*, *evaluativă* și *de cooperare*. Cea din urmă, înțeleasă drept rezultanta celorlalte două și materializată în încercarea autorului de a-și adapta textul la destinatar, vizează, așadar, un *orizont de așteptare*. Cu toate acestea, numirea ei ca o funcție autonomă de cooperare a lectorului nu îmi pare deplin îndreptățită, întrucât principiul activ în exersarea acesteia nu revine lectorului, ci mai degrabă autorului care trebuie să-și acordeze scrierea la orizontul de așteptare al cititorului, oricum determinat de experiențe estetice anterioare. În ce privește exersarea celei dintâi funcții a lectorului, cea de performare, aceasta se realizează în măsura în care lectorul își îndeplinește „sarcina de a *înțelege*, de a afla ce vor să *spună* semnificanții, ceea ce se traduce prin *decodificarea* semnelor și *interpretarea* lor". Acest demers se apropie de ceea ce descrie încercarea lectorului empiric de a se apropia de cel virtual. Și totuși, acest joc nu-i este indispensabil cititorului de tip *Vorleser* în momentul în care performează pentru ascultător, cu excepția cazurilor când citește pentru prima oară un text (impropriu spus „prima oară", căci știm prea bine drumul *către o poetică a relecturii*). Este experiența pe care o trăiește protagonistul romanului *Cititorul* la citirea romanului *Război și pace*: lectură care, nemaitonalizând cărți deja cunoscute lui Michael Berg, este evocată ca și cum cititorul și ascultătoarea lui *ar fi făcut lunga călătorie împreună*.

Mult mai numeroase și mai felurite sunt însă cazurile în care este exercitată acea funcție evaluativă pe care o teoretizează Paul Cornea: cititorului îi revine funcția „de a lua atitudine față de textul pe care-l performează, din punct de vedere afectiv [...] și axiologic", „în parte inconștient ori semiconștient, în parte lucid [...]". Două aspecte sunt de subliniat în acest caz. Mai întâi, acela că în fragmentul citat, prin *performarea textului*, este actualizată funcția de interpretare a textului, iar nu cea în sensul restrâns la care ne trimite actul de *Vorlesen*. Poziția critică față de text nu este luată însă de cititorul-performer în momentul care îl consacră – acela al intonării textului -, ci în etapa premergătoare actului de *Vorlesen*: atunci,

cititorul aplică o judecată critică pentru a opera o selecție de text, cu scopul de a găsi o lectură potrivită auditoriului.

Cel de-al doilea aspect al modelului prezentat în *Introducere*, pe care voiam să-l evidențiez ca realizare particulară în cazul lecturii de tip *Vorlesen*, este gradul de conştientizare a exercitării funcției evaluative. Pentru lectorul general ilustrat de Paul Cornea, acest grad poate evolua pe o scară de la inconştiență până la luciditate deplină. În cazul cititorului problematizat aici, funcția evaluativă în cadrul actului citirii cu glas tare a textului se realizează cu grad maxim de luciditate. Dacă până în momentul performării cu glas tare a textului, cititorul nu era conştient de anumite valențe ale textului, în momentul în care din lector obişnuit devine *Vorleser* pentru un oarecare auditoriu, conştientizarea acelor valori trecute până atunci cu vederea devine inerentă. Iar aceasta se produce mai cu seamă în urma interacțiunii dintre cititorul-performer cu ascultătorul: cel dintâi urmăreşte reacțiile celui din urmă. În acest chip notează naratorul din *Cititorul*, observând reacțiile ascultătoarei sale – complet neavizată, aproape de acea *lectură virginală* (realizată aici intermediat) pe care Matei Călinescu o găsea aproape utopică: „am fost uluit câtă literatură mai veche se poate citi într-adevăr de parcă ar fi actuală, iar cine nu are habar de istorie poate cu atât mai mult să vadă în modul de existență din timpurile trecute pur şi simplu modul de existență al unor spații mai îndepărtate."[8]

Odată ce am ajuns la amintirea relației dintre cititorul-performer şi ascultător, ar fi de amintit chipul în care textul intonat constituie între aceştia acelaşi tip de legătură ca cea dintre autorul şi cititorul empiric: labilă şi iluzorie cel mai probabil (în niciun caz de prins într-o formulă teoretică fixă, general valabilă), precum scrie şi protagonistul proiectat de Schlink: „aveam sentimentul că ea putea să fie pentru mine ceea ce era numai la o distanță reală". Aşa cum creşte şi textul scris între autor şi lectorul empiric - mai cu seamă prin mijlocirea unui *lector in fabula,* tot aşa devine şi *das Vorlesen* pentru cititor şi ascultătoare unicul mijloc de comunicare: „să-i citesc pe casete era felul meu de a-i vorbi, de a sta de vorbă cu ea." Această punte între cititorul-performer şi ascultător are însă şi o altă latură a unui contact direct, mult mai uşor perceptibil decât cel semnalat până acum în jocul din romanul lui Schlink, în care protagonistul *Vorleser* reconsidera critic textele citite în funcție de impresiile de lectură ale ascultătoarei inocente.[9] Să privim, în acest sens, contactul dintre instanța cititorului-performer şi ascultător din romanul *Cititoarea*: aici este inserat un pasaj în care cititoarea, în timpul lecturii cu glas tare, revine asupra textului citit, întrebându-şi ascultătorul dacă ştie sensul unui cuvânt sau al altuia. În acest sens, cititoarea funcționează pentru receptor întocmai ca o instanță textuală cu funcție semnalizatoare care îmbie la o explicită relectură prin reconsiderarea unor termeni... cheie. (termeni percepuți doar de ascultător - receptorul „secundar" al textului scris – drept fiind „cheie"; în planul realității în care se efectuează *das Vorlesen*, aceşti termeni devin semnalizatori doar în urma unui demers... *cooperativ* al cititoarei).

Cu ultimele italice din paragraful anterior am putea să ne oprim – şi din scris, şi din citit – şi să privim puțin în urma textului – de data aceasta, a textului prezent. Dacă am face asta, am observa cum problematizarea cititorului ca *Vorleser* se împotriveşte cumva unei circumscrieri teoretice, se aşează în acele spații unde ipostazele teoretizate ale cititorului se suprapun. Lectorul care *dă glas* textului se profilează cumva într-un punct de fugă al teoriei lecturii sistematizate de Paul Cornea. Într-un fel, asigură o dinamică a conceptelor din *Introducere în teoria lecturii* şi îmbie la o viitoare reaşezare a lor. Aşa cum lectura cu glas tare se împotrivea la Schlink uitării textului, imprimându-l, dimpotrivă, în memorie şi revenind deci la idealul textului *însuşit* şi performat prin *rostire* pentru care opta Platon[10], tot aşa conceptul de cititor-performer pare că îşi asigură prin natura sa proteică, pentru moment, permanența în reflecția teoretică asupra lectorului.

Note:

N. Manolescu, *Literatura română postbelică*, vol. III, Editura Aula, Braşov, 2001, p. 170.

[2]Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988, p. 64.

[3] Raymond Jean, *Cititoarea*, Ed. Univers, Bucureşti, 1996, p. 39-40.

[4] Paul Cornea, *loc. cit.*

[5] *Ibidem*, p. 65.

[6] *Ibidem*, p. 64.

[7] Interesant cum schema aceasta se apropie de schema reducționistă pe care o încearcă L. Papadima în capitolul introducitv al cărții sale *Literatură şi comunicare*, respectiv cea constituită pe trei coordonate interdependente: autor-text-cititor. Dacă înlocuim cititorul cu un hipernim a cărui ipostază particulară este – anume *receptorul* unui text -, iar autorului îi substituim, în chipul în care o face şi Eco de altfel, cititorul virtual, ne apropiem, pe altă cale, de schema enunțată pentru actul de *Vorlesen* (unde, de această dată, receptorul textului este proiectat în mod particular în persoana ascultătorului).

[8] Bernhard Schlink, *Cititorul,* trad. Ana Mureşanu, Ed. Polirom, Bucureşti, 2011, p. 175.

[9] „Inocente" din perspectiva vreunei experiențe de lectură anterioare, care ar putea corupe receptarea textului ascultat acum. Rămâne de discutat în ce măsură acest nivel de receptare inocent este compensat de experiența de viață a personajului feminin; însă această problemă nu are pondere în demersul prezent.

[10] *cf.* Jacques Derrida, *Diseminarea*, trad. Cornel Mihai Ionescu, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1997, cap. „Farmacia lui Platon".

Bibliografie:

1. Călinescu, Matei, *A citi, a (re)citi. Către o poetică a (re)lecturii*, Ed. Polirom, Bucureşti, 2003;
2. Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1988;
3. Derrida, Jacques, *Diseminarea*, traducere şi postfață de Cornel Mihai Ionescu, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1997;
4. Eco, Umberto, *Lector in fabula*, traducere de Marina Spalas, cu o prefață de Cornel Mihai Ionescu, Ed. Univers, Bucureşti, 1991;
5. Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică şi hermeneutică literară*, Ed. Univers, Bucureşti, 1983;
6. Papadima, Liviu, *Literatură şi comunicare*, Ed. Polirom, Bucureşti, 1999;
7. Jean, Raymond, *Cititoarea*, traducere şi postfață de Muguraş Constantinescu, Ed. Univers, Bucureşti, 1996;
8. Schlink, Bernhard, *Cititorul*, traducere de Ana Mureşanu, Ed. Polirom, Bucureşti 2011.

Angela PRECUP

Din trecutul revistei *Vatra* (II)

Spiritul nonconformist, ataşamentul faţă de linia nouă a literaturii, exigenţa faţă de sine şi mediul său, promovarea prozei scurte şi a experimentului SF, manipularea manipulatorilor în comunism şi asumarea în avangardă a riscurilor învăţării libertăţii în postcomunism, au fost constantele din viaţa revistei *Vatra* care i-au creionat şi confirmat identitatea aparte în peisajul publicisticii româneşti.

În ceea ce priveşte gradul libertăţii de exprimare, strategia abordată faţă de schimbările politice, forma grafică sau structura revistei, acestea au suferit variaţii semnificative de-a lungul celor patru decenii de existenţă a *Vetrei*. Astfel, pentru perioada 1971-1989 pot fi identificate cinci perioade în evoluţia revistei: perioada de „laborator" (1969-1970, anii de antrenament ai viitoarei echipe *Vatra* în cadrul oferit de suplimentul cultural *Cadran mureşean*), etapa debutului (1971-1972), prima fază a îndoctrinării (1973-1978), perioada manipulării manipulatorilor (1979-1982) şi a doua fază a îndoctrinării (1983-1989).

De remarcat faptul că perioadele de intensificare a presiunilor doctrinare asupra revistei *Vatra*, dintre anii 1973-1978 şi respectiv 1983-1989, n-au însemnat şi o îndoctrinare a gândirii redactorilor, dovadă fiind credibilitatea cu care publicaţia şi redactorii săi vor păşi după 1989 în etapa libertăţii de exprimare.

Perioada de „laborator" – *Cadran mureşean* (1969-1970)

Publicaţia *Cadran mureşean*, supliment cultural al cotidianului mureşean *Steaua Roşie*, a reprezentat perioada de rodaj a *Vetrei*, a echipei şi a formatului editorial preconizat, prin intermediul unei structuri aproape identice ca formă dar şi ca fond, exersată în „laboratorul" *Cadranului* în care a fost testată formula viitoarei reviste.

Desfiinţarea Regiunii Autonome Maghiare în 1968 a produs schimbări importante în apariţia ziarului local *Steaua Roşie*. De la frecvenţa lunară de apariţie publicaţia ajungea bilunar, apoi săptămânal şi în sfârşit cotidian în limba română din 1960, ceea ce impunea o adaptare în plan redacţional, explică Atanasie Popa[1], responsabilul secţiei culturale a ziarului *Steaua Roşie* din 1960. Creşterea frecvenţei de apariţie a impus astfel atragerea de noi colaboratori şi în cadrul secţiei culturale, unde s-au format Romulus Guga, Dan Culcer, Mihai Sin, Zeno Ghiţulescu, Grigore Ploeşteanu, Mariana Ploeşteanu, Serafim Duicu, Duică Constantin, Iuliu Moldovan, Zeno Fodor, Ion Ilie Mileşan, Maria Mailat, Bujor Dânşoreanu, T.A. Enăchescu, Ion Chiorean, Ioan Petru Pop, Voica Foişoreanu. La rândul său, Cornel Pogăceanu era corespondentul ziarului *Scânteia Tineretului.* Aşa se explică faptul că redactorul responsabil de apariţia *Cadranului mureşean* a fost Atanasie Popa, în timp ce filonul editorial a rezultat din articolele semnate de viitorii fondatori ai *Vetrei*: Romulus Guga, Dan Culcer, Mihai Sin.

Pentru o perioadă, revista *Vatra* a avut administraţie comună cu ziarul *Steaua Roşie* iar Cornel Moraru îşi aminteşte că revista era invidiată de toţi colegii de breaslă pentru zestrea materială şi administrativă (clădire redacţională, personal auxiliar, salarii relativ bune). [2]

Suplimentul apărea în decembrie 1969 într-o structură alcătuită din pagini specializate pe domenii diverse, asemănătoare prin varietate cu conţinutului *Vetrei. Cadran mureşean* a avut în total trei apariţii (nenumerotate) în decembrie 1969, aprilie şi august 1970.[3] Ambele iniţiative au fost de asemenea strâns legate de existenţa şi activitatea cenaclului „Liviu Rebreanu" (existent la Târgu-Mureş din 1957[4]), care grupa nucleul semnatarilor din paginile *Cadranului mureşean* şi ale *Vetrei*[5], ale căror creaţii


cadran
MUREŞEAN
Aprilie 1970
2 Lei
DEZVOLTAREA CONŞTIINŢEI SOCIALISTE – IMPERATIV AL ETAPEI ACTUALE
1 MAI
Vladimir Ilici Lenin în amintirile revoluţionarilor români
Primăvara dezlănţuită

reprezentative au fost reunite încă dinainte de apariţia *Vetrei* (alături de creaţiile altor cenacluri din judeţ) în patru volume sub titlul *Pagini mureşene*[6] prefaţate de Romulus Guga. Adresabilitatea diferenţiază însă major cele două proiecte căci *Cadran mureşean*, prin însuşi caracterul său de supliment al unui ziar judeţean, îşi propunea o abordare locală prin care să popularizeze „tradiţiile ţinutului nostru şi modurile actuale ale vieţii sale spirituale" şi să transforme publicaţia în „purtător de cuvânt al atâtor talente ale scrisului local".[7] Totuşi, „necesara integrare într-un circuit naţional a valorilor mureşene"[8] era un obiectiv avut în vedere de redacţia *Cadranului*, obiectiv care imediat după primul număr a şi generat ideea transformării lui din supliment în publicaţie independentă, pentru un plus de spaţiu.

La apariţia suplimentului, mesajul vechii generaţii a culturii mureşene interbelice e transmis de Vasile Netea, cel mai consecvent publicist cultural al perioadei interbelice, cu o vastă experienţă în diverse redacţii locale (acumulată înainte de a pleca în perioada războiului la Bucureşti) şi de Ovidiu Papadima, fostul redactor al revistei şcolare *Îndemnul* de la Liceul „Al. Papiu Ilarian" Târgu Mureş în 1927. Vasile Netea e prezent în paginile primului *Cadran mureşean* printr-un studiu despre contribuţia spaţiului mureşean la dezvoltarea istoriografiei naţionale, căci – spune istoricul – „puţine regiuni ale României, ţinând seama de întinderea lor şi de condiţiile istorice

de dezvoltare, au putut oferi culturii, ştiinţei şi literaturii române o mai strălucită pleiadă de figuri reprezentative decât cea care şi-a avut originea în ţinutul Mureşului.”[9] Deşi stabilit în perioada războiului la Bucureşti, istoricul Vasile Netea a păstrat permanent legătura cu mediul cultural de origine, semnând în *Cadran mureşean* o pagina istorică (portret Teodor Ceontea, aprilie 1970). Vasile Netea se află şi în fruntea „mureşenilor din Bucureşti” care au sprijinit apariţia *Cadranului*: Ion Horea, Ion Vlasiu, Ion Brad, Ovidiu Papadima, Ioanichie Olteanu, Nicolae Crişan.[10]

Ovidiu Papadima evocă la rândul său în cuprinsul primului număr Târgu-Mureşul de altădată şi susţine o pledoarie pentru promovarea valorilor folclorice autentice în paginile noii publicaţii, argumentând că: „Nu poate fi vorba în acest fenomen de «folclor vechi» şi «folclor nou» – cum se spune greşit adesea – căci cultura populară este mereu şi veche şi nouă în acelaşi timp. Istoria ei însemnează un neîntrerupt proces de integrare în tradiţie – prin respectarea unor specifice trăsături stilistice şi prin cultivarea preferenţială a anumitor teme literare – şi o necontenită deschidere spre nou, tocmai prin puternica ei legătură cu viaţa şi prin infuziile pe care le primeşte din cultura citadină, căreia i-a dăruit şi ea atât de mult din tezaurul ei.”[11]

Structura suplimentului mai cuprindea patru pagini ideologice (din totalul de 24 de pagini), reproduceri după opere ale artei locale şi universale, traduceri din literatura maghiară, o pagină de etnografie şi folclor[12] (prin colaborarea directorului Muzeului Etnografic Reghin, Anton Badea şi a reputatului folclorist Aurel Holircă), pagini de reportaj[13] (reflectând evenimentele din judeţ, viaţa muncitorimii mureşene sau pitorescul spaţiului mureşean), o pagină de istorie (întreţinută mai ales de Grigore Ploeşteanu şi Ioan Chindriş[14]), o pagină de ştiinţă şi învăţământ[15], o pagină de teatru[16] (în care Zeno Fodor şi Ion Chereji prezintă istoria şi tradiţiile teatrului mureşean), chiar o pagină de varietăţi.

Textele din paginile de literatură şi critică poartă semnături - marcă ale viitoarei reviste *Vatra*: Romulus Guga, Dan Culcer, Serafim Duicu, Gavril Şedran, Cornel Pogăceanu, Melinte Şerban, Grigore Ploeşteanu, alături de care publică şi nume consacrate ale redacţiei-mamă *Steaua Roşie*, ziarişti a căror carieră se identifică practic cu destinul publicaţiei, precum Lazăr Lădariu, Petre Giurgiu, Mihai Bărdăşanu. Linia dezvoltării schimburilor culturale româno-maghiare[17] e vizibilă de la început, prin numeroasele traduceri din literatura maghiară (semnate de regulă de Romulus Guga şi Dan Culcer) dar şi prin studii comparative. Pagina de arte plastice se bucură de contribuţia plasticianului şi scriitorului Ion Vlasiu, a cărui amprentă trasată de criticul Iulian Boldea subliniază „tocmai această forţă de a plămădi în piatră, lemn, culoare sau vocabule diverse chipuri ale universului, căutându-le în acelaşi timp sensurile ascunse, originare ale acestor forme.”[18]

După ultima apariţie din august 1970, nucleul constituit în jurul suplimentului *Cadran mureşean* s-a concentrat exclusiv asupra conceperii, promovării şi planificării noului proiect al *Vetrei*, care avea să se concretizeze în mai puţin de un an. Demn de subliniat e însă rolul pe care această etapă de pregătire a avut-o în apariţia viitoarei reviste, considerată de Romulus Guga o perioadă de „ucenicie publicistică a unor poeţi, prozatori, istorici, reporteri”[19], context în care redactorul-şef al *Vetrei* considera că şi primul an de apariţie a *Vetrei* a reprezentat tot o perioadă de antrenament şi de formare.

Etapa debutului (1971-1972)

Perioada debutului revistei, la fel de scurtă ca şi cea anterioară, reprezintă o etapă importantă din punctul de vedere al testului trecut cu succes de redacţia *Vetrei* în momentul apariţiei pe piaţa literară. Deşi uşor ezitantă, această etapă reprezintă perioada romantică a revistei, frumoasă prin varietatea conţinutului, tonul entuziast şi gradul ridicat de liberate a exprimării comparativ cu anii următori.

Vatra era la debut cea mai tânără redacţie culturală a anilor ’70, după cum povesteşte Dan Culcer: „Când am început să redactăm revista la care lucrez, aveam aproape toţi în jur de 30 de ani şi eram consideraţi tineri, ocrotiţi de greşeli şi tutelaţi ca atare, îi spuneam nu de mult unui prieten clujean. Eram, pe atunci, se pare, cea mai tânără redacţie din ţară. E desigur plăcut, spuneam, să fii şi să te proclami tânăr, solicitând pe acest considerent atenţie, îngăduinţă, spaţiu vital. Dar, în ceea ce mă priveşte consecinţele acestui «privilegiu», îmi par uneori împovărătoare şi, mai ales, inhibante.”[20] În consecinţă, tonalitatea revistei este la debut una de atitudine, transformată în timp în element identitar al *Vetrei*, graţie consecvenţei cu care echipele redacţionale dinainte şi de după 1989 au perpetuat acest profil. O revistă de atitudine care în perioada comunistă nu se putea plasa împotriva regimului dar care, adaugă Dan Culcer, „nu se încadra exact în limitele ideologiei impuse şi construite atunci”.[21]

Tinereţea echipei e semnificativă prin curajul, avântul, ironia şi uneori chiar spiritul de frondă care compun tonalitatea aparte a *Vetrei*, mai ales la început când tinerii literaţi mureşeni nu se sfiau să polemizeze cu nume consacrate ale publicisticii literare a perioadei, precum *România literară*: „Maia Belciu ne dojeneşte (în *România literară* din 23 decembrie 1971, la *Ochiul magic*) că nu ştim şi nu vrem (ah, toţi suntem încăpăţânaţi şi de rea credinţă) să ne alegem ca lumea «subiecte». Prompt, ne sugerează câteva, uitând să ne indice unde trebuie utilizat fiecare: în reportaj, nuvelă, roman, poezie (eventual specia) sau dramă. Nu ştim cine s-a plâns Domniei sale că «n-avem subiecte!» S-o liniştim, spunându-i că avem «subiecte», chiar dacă nu identice cu cele pe care ni le sugerează, atât de darnică şi dezinteresată. Ne permitem şi noi o observaţie: subiectele şi le găseşte fiecare scriitor după propriul său cap, aşa a fost de când există scriitori adevăraţi pe lume. Mulţumindu-i totuşi, aşteptăm să vedem tratate «subiectele» în opera Domniei sale. Suntem nerăbdători! (Un grup de scriitori români în viaţă)”[22] Iar tonul tânăr, şugubăţ, îmbracă nu doar textele serioase ci şi pe cele de divertisment, cum a fost cazul suplimentului din decembrie 1972 conceput la sfârşit de an şi constând într-o pagină de anecdote, rebus, epigrame, recomandată astfel: „Acesta ar fi să zicem, un supliment publicitar, dar şi de divertisment, nu prea aglomerat. Nu vrem să fim acuzaţi de către eventualii cititori că i-am extenuat cu prea multă destindere. Profităm în schimb, de acest prilej, pentru a le dori tuturor La Mulţi Ani!”

Revista debutează în forță în aprilie 1971, cu un format tip ziar, în 24 de pagini dintre care o cincime (cinci pagini) erau rezervate discursului oficial „de partid și de stat” devenind, conform practicii perioadei, pagini din oficiu peste care se va trece curând fugitiv pentru a se ajunge la paginile de substanță. Ulterior, numărul paginilor ideologice variază între două-trei şi şapte-opt pagini, în funcție de evenimentele politicii naționale sau locale (congrese ale partidului, vizite întreprinse de Nicolae Ceaușescu în județ etc.). Colegiul de redacție era alcătuit din figuri centrale ale principalelor instituții ale orașului la acea vreme și spun fondatorii, nu avea prea mare legătură cu echipa reală care concepea și realiza revista.[23]

În aceste condiții, redactorul-şef Romulus Guga a reuşit să găsească calea de mijloc între compromisurile impuse de cenzură și apărarea lucrurilor care mai rămâneau de apărat. Într-o frază cu dublu înțeles, el afirma la împlinirea unui an de apariție: „Revista *Vatra* o vrem mereu în ofensivă, în misiune, tocmai de aceea îi dorim să-şi sporească forța militantă, să lupte cu întreaga sa capacitate de transformare a conştiinţelor pentru crearea omului nou, pentru înfăptuirea idealurilor noastre comuniste.”[24]

Acest greu parcurs al condeiului pe sârmă era elocvent ilustrat de editorialul revistei, *Manuscris,* semnat de redactorul-şef Romulus Guga, care reflectă aparentul conformism al redacției față de rigorile politice ale perioadei. În fapt, acest editorial-concesie, ca şi alte texte asortate ideologic cerințelor perioadei (precum rubrica *Cultura românească, o responsabilitate colectivă*) nu reprezentau decât mecanisme de autoprotecție ale redacției în fața controlului exercitat de partid. Un alt astfel de exemplu este rubrica *Prim-plan*, care găzduieşte temele majore ale discursului politic oficial precum arta conducerii colective, tema tinerimii revoluționare, educația prin muncă, perfecționarea continuă, activitatea productivă, educația patriotică, sub semnătura unor reprezentanți ai nomenclaturii județene de partid, precum Dr. Vasile Rus, Eugen Trâmbițaș, Teodor Pop. În 1973 *Manuscris* devenea o simplă rubrică semnată de Romulus Guga pentru primele trei numere ale anului, după care autorul menționează scurt în finalul uneia dintre ele, sub formă de *post scriptum*: „Aici își încheie apariția rubrica *Manuscris*”.[25]

După înființare, revista a beneficiat de un turneu de promovare prin Transilvania și Banat, organizând în primul an de existență nu mai puțin de 53 de întâlniri cu cititorii[26] în orașe mai mari sau mai mici. Astfel, în iarna lui 1971 și primăvara anului 1972 redactorii participanți la aceste șezători – Romulus Guga, Atanasie Popa, Dan Culcer, Mihai Sin, Cornel Pogăceanu, și invitații Emil Bunea, Constantin Cubleșan, Nicolae Prelipceanu – au prezentat programul revistei și creații proprii, încercând să stabilească o legătură durabilă cu publicul cititor și să descopere între membrii diferitelor cenaclurilor întâlnite noi talente demne de a fi promovate în paginile revistei.[27]

În anii 1972-1973 îi este permisă *Vetrei* chiar o anumită doză de critică reală și nu doar un exercițiu publicistic mimat (așa cum se întâmpla în texte precum *Am fost educați să spunem ceea ce gândim*, o anchetă prin interviuri publicată în martie 1972[28]). Este cazul unor articole precum *Difuzarea presei* de la începutul anului 1972, în care redacția critica deficiențele serviciului de difuzare a presei, din cauza cărora peste o sută de abonați ai *Vetrei* nu primiseră revista: „Deşi anul 1971 s-a stins de aproape două luni, iar conturile se socotesc încheiate de către tovarășii de la difuzarea presei, îl readucem în actualitate datorită unor nereguli semnalate de cititori, nereguli care mai dăinuie și în acest an. […] Că nu a existat preocupare din partea celor învestiți cu această sarcină de serviciu, pentru care sunt plătiți, ne-o dovedește și situația din 1972: factorii poștali n-au contractat niciun abonament. Desigur că abonamentele la revista *Vatra* nu s-au făcut de la sine. Toate au fost contractate prin administrația revistei. Nu greşim deci când afirmăm că în acest domeniu activitatea serviciului de difuzare este nulă.”[29]



În anii 1972-1973 conținutul *Vetrei* câștigă un plus de culoare prin rubrica *Scrisori colegiale de la Ben. Corlaciu* (redactorul-şef al *Almanahului literar,* redactor la *Vremea* şi *Flacăra* înainte de a se stabili în 1975 în Franța), un dialog cultural la nivel înalt între semnatar și redactorul-şef al revistei, Romulus Guga, pe teme de actualitate ale perioadei (literare, sportive și nu numai). Rubrica paginii a doua, *Semne*, cu profil de editorial, abordează din perspectivă filozofică teme diverse sub semnăturile lui Mihai Sin, Viorel Ştirbu, N. N. Herdean, Mircea Herivan. Revista câștigă în valoare și prin intrarea în redacție a poetului Dumitru Mureşan.

Este și perioada debutului în paginile revistei a viitorului redactor-şef Cornel Moraru**,** apropiat încă de la începuturi de destinul *Vetrei*, ulterior redactor al acesteia din 1979: „Pentru prima dată, în devenirea mea, revista *Vatra* mi-a oferit șansa de a fi eu însumi. Nu vreau să rostesc vorbe mari. Aici am găsit o mentalitate favorabilă performanței culturale autentice, într-un climat de încredere și de seriozitate. […] Spiritul select și atmosfera de desăvârșit fair-play din cadrul redacției târgumureșene conveneau tot mai mult firii mele retractile. […] Redactorul-şef nu-l influențează cu nimic pe criticul literar. Doar că îi iroseşte o bună parte din timpul lecturii și scrisului. […] În schimb, n-aş zice că redactorul-şef nu datorează nimic criticului. Cel puțin acea cuprindere globală și echilibrată a întregului fenomen literar contemporan, fără de care nu se poate întreprinde nimic substanțial, de durată, în publicistica culturală. Spiritul critic autentic, exersat din interior, adică la masa de scris, fortifică simțul de orientare în spațiul inefabil al literaturii și ține treaz sentimentul datoriei față de cultura română.”[30]

Perioada de debut a revistei *Vatra* a confirmat aşteptările fondatorilor săi şi ale publicului, dar tânăra echipă era abia la începutul provocărilor, după cum consemna şi Romulus Guga la împlinirea unui an de apariţie: ,,*Vatra* este istoria împlinirii şi maturizării unor scriitori. Dar este în acelaşi timp şi locul în care Târgu-Mureşul şi-a câştigat, cred eu, locul în prima divizie a literaturii româneşti. Şi cum retrogradările sunt greu de presupus, echipa târgumureşeană are încă în faţa sa partide importante şi de răsunet.”[31]

– continuare în numărul viitor –

Note:

Masa rotundă *Revista VATRA – 40 de ani*, organizată la Târgu Mureş, în data de 2 decembrie 2011 de revista *Vatra*, Universitatea „Petru Maior” Târgu-Mureş - Facultatea de Ştiinţe şi Litere, Departamentul de Filologie şi Uniunea Scriitorilor din România - Filiala Târgu-Mureş, invitaţi: Cornel Moraru, Al. Cistelecan, Virgil Podoabă, Kocsis Francisko, Gheorghe Perian, Aurel Pantea, Iulian Boldea, Eugeniu Nistor, Dumitru Mircea Buda, Cristina Timar, Călin Crăciun, Angela Precup.

[2] Mariana Gorczyca, *Să facem totul… Reviste literare şi ideologie comunistă*, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007, p. 92.

[3]După apariţia *Vetrei*, cotidianul *Steaua roşie* a lansat un alt supliment cultural săptămânal, intitulat *Viaţa culturală*, într-o singură pagină (cu apariţie neregulată) conţinând creaţii literare alese ,,la întâmplare” ceea ce conferea suplimentului ,,aerul de încropeală, de improvizaţie, de provincialism cultural” după cum considera revista *Vatra* la sfârşitul anului 1972 (anul II, nr. 20, noiembrie 1972, p. 22).

[4] *Cenaclul Rebreanu la un sfert de secol*, în *Vatra*, anul XII, nr. 135, iunie 1982, p. 15.

[5] Mihai Sin, *Cenaclu şi cenaclişti*, în *Steaua roşie*, anul XIV, nr. 95 (4380), 22 aprilie 1972, p. 4.

[6] *Pagini mureşene IV*, în *Cadran mureşean*, aprilie 1970, p. 20.

[7] *Ecouri la Cadran*, în *Cadran mureşean*, aprilie 1970, p. 9.

[8] Ibidem.

[9] Vasile Netea, *Nasc şi la Mureş oameni!*, în *Cadran mureşean*, decembrie 1969, p. 1.

[10] *Ecouri la Cadran*, în *Cadran mureşean*, aprilie 1970, p. 9.

[11] Ovidiu Papadima, *Un fel de prefaţă despre folclor*, în *Cadran mureşean*, decembrie 1969, p. 13.

[12] Anton Badea, *Din bătrâni. Note despre inventivitate şi simplitate*, în *Cadran mureşean*, aprilie 1970, p. 11; Aurel Holircă, *Motivul mioritic în colindul mureşean*, în *Cadran mureşean*, august 1970, p. 8; Valeriu P. Vaida, *Lăzi de zestre*, în *Cadran mureşean*, august 1970, p. 12.

[13] Mihai Bruda, *Metamorfozele lemnului*, în *Cadran mureşean*, aprilie 1970, pp. 12-13; Aurel Urzică, *Concertul rezonanţelor*, în *Cadran mureşean*, aprilie 1970, pp. 12-13; Emil Giurgiu, *Perla Târnavei*, în *Cadran mureşean*, aprilie 1970, p. 13; Ion Ilie Mileşan, *Pământul cotropit. Recucerirea pământului. Convorbiri la retragerea apelor*, în *Cadran mureşean*, august 1970, pp. 2-3; Cornel Pogăceanu, Szekernyés László, *Despre ape…*, în *Cadran mureşean*, august 1970, p. 13.

[14] Grigore Ploeşteanu, *Monografia Târgu Mureşului*, în *Cadran mureşean*, decembrie 1969, p. 20; Grigore Ploeşteanu, *Canceliştii români de la Tabla Regească* şi Ioan Chindriş, *Al. Papiu-Ilarian şi Avram Iancu*, în *Cadran mureşean*, aprilie 1970, p. 14; Ion Ranca, *Mihai Viteazul şi Sighişoara*, în *Cadran mureşean*, august 1970, p. 10; Simion Fuchs, *Probleme şi perspective în cercetarea istorică târgumureşeană*, în *Cadran mureşean*, august 1970, p. 11; Iosif Spielmann, *Contingenţe sociale în opera medicilor luminişti români din Transilvania*, în *Cadran mureşean*, decembrie 1969, p. 14.

[15] Dr. Silviu Olariu, *Şcoala medicală mureşeană: Tradiţii şi actualitate*, în *Cadran mureşean*, aprilie 1970, p. 17; Ioan Chiorean, *Vechi şcoli mureşene*, în *Cadran mureşean*, august 1970, p. 7; Prof. univ. dr. Liviu Popoviciu, *Somnul şi visele, premise actuale în cercetarea ştiinţifică*, în *Cadran mureşean*, august 1970, p. 18; Lector. univ. Gheorghe Crăciun, *Aspecte sociologice ale orientării şi selecţiei universitare*, în *Cadran mureşean*, decembrie 1969, p. 15.

[16] Ion Chereji, *Din trecutul teatrului din Târgu Mureş* şi Zeno Fodor, *Repertoriul*, în *Cadran mureşean*, aprilie 1970, p. 19; Ion Chereji, *Epoca împlinirilor (din istoricul teatrului din Târgu-Mureş)* şi Zeno Fodor, *Teatrul şi televiziunea*, în *Cadran mureşean*, august 1970, p. 17; Ion Chereji, *Începuturile mişcării teatrale pe meleagurile mureşene*, în *Cadran mureşean*, decembrie 1969, p. 18.

[17] Melinte Şerban, *Tradiţii mureşene. Cot la cot – antologie bilingvă*, în *Cadran mureşean*, decembrie 1969, p. 3; C. I. Cerdanu, *Lecturi*, în *Cadran mureşean*, aprilie 1970, p. 16; Nagy Pál, *Medalion Molter Károly*, în *Cadran mureşean*, aprilie 1970, p. 18; Nagy Pál, *Medalion Lászlóffzy Aladár*, în *Cadran mureşean*, august 1970, p. 19.

[18] Iulian Boldea, *Dimensiuni critice*, Ed. Universităţii ,,Petru Maior”, Târgu Mureş, 1998, p. 221.

[19] Romulus Guga, *Vatra - O imagine a României de astăzi*, în *Steaua roşie*, anul XIV, nr. 95 (4380), 22 aprilie 1972, p. 4.

[20] Dan Culcer, *Serii şi grupuri*, Cartea românească, Buc., 1981, p. 284.

[21] Adrian A. Giurgea, *Despre literatură şi fosta securitate cu scriitorul Dan Culcer*, în *Litart*, anul II, nr. 6-7 (15-16), iunie-iulie 2011, p. 3.

[22] Un grup de scriitori români în viaţă, *Consemnări*, în *Vatra*, seria a doua, anul II, nr. 1 (10), ianuarie 1972, p. 4.

[23] Mariana Gorczyca, *op. cit.*, p. 102.

[24] Romulus Guga, *Vatra - O imagine a României de astăzi*, în *Steaua roşie*, anul XIV, nr. 95 (4380), 22 aprilie 1972, p. 4.

[25] Romulus Guga, *Cine a învăţat-o ce e speranţa?*, în *Vatra*, anul III, nr. 24, martie 1973, p. 9.

[26] Vatra, *Să trecem peste această aniversare*, în *Vatra*, anul II, nr. 13, aprilie 1972, p. 3.

[27] Romulus Guga, *Vatra - O imagine a României de astăzi*, în *Steaua roşie*, anul XIV, nr. 95 (4380), 22 aprilie 1972, p. 4. Vezi şi *Şezătorile Vetrei*, în *Vatra*, anul II, nr. 1 (10), ianuarie 1972, p. 3. şi nr. 2 (11), februarie 1972, p. 23.

[28] Cornel Pogăceanu, *Am fost educaţi să spunem ceea ce gândim,* în *Vatra*, anul II, nr. 3 (12), martie 1972, p. 10.

[29] Teofil Prahoveanu, *Din nou despre difuzarea presei*, în *Vatra*, anul II, nr. 2 (11), februarie 1972, p. 23. Vezi şi *Punct-contrapunct*, în *Vatra*, anul II, nr. 16, iulie 1972, p. 22.

[30] Cornel Moraru, în vol. *O istorie a literaturii române contemporane în interviuri*, de N. Băciuţ, vol. II., Ed. Reîntregirea, Alba-Iulia, 2005, pp. 432-434.

[31] Romulus Guga, *Pentru Clujul tinereţii mele ar fi trebuit să se nască din nou Bacovia*, în vol. *O istorie a literaturii române contemporane în interviuri*, de N. Băciuţ, vol. I, Ed, Reîntregirea, Alba-Iulia, 2005, p. 326.

Rita CHIRIAN



bio

99.
când creşte zăpada
o uriaşă insectă exotică
inima în spatele grinzilor
chiar cel mai slab dintre noi poate
să numească refugiile trecute prin foc
pierdute deja pierdute în curând pierdute din nou

01.
crezi? vrei? câmpul vizual e câmpul de tragere.

03.
au strigat ruşinea şi furia ca doi
omuleți isterici am iubit frigul soră bună
gura e plină cu apă de mare

06.
în cada de baie dresurile pe care apa le umflă
stai ca-n brațele cuiva căruia nu-i cunoşti numele nici nu vrei

07.
pace în biografiile neintenționate
pace în camerele în care ducem la capăt transplantul
pace în camerele în care vina şi naufragiul sunt
plastografii sigure & încete
pot să ating şi să scuip
nu doare
sfârşitul e numai această acreală
care se întoarce în gură

10.
am
inventat
războaiele amânate
partea decupată a fotografiei –
când lucrurile singure devin alte lucruri

13.
„unde?” – „nicăieri.” –
„viu, mai viu, foarte viu”: cerul curat &
maşinăria lumii în care săpăm şi dăm pământul la o parte
şi nu mai scapă niciun hohot

când aerul nu ne mai ajunge

row, row, row your boat, gently down the stream,
merrily, merrily, merrily, life is but a dream

straturi peste straturi peste straturi
poveşti scurte vs. poveşti pe care nu vrem să le spunem

(nu sunt împotriva cicatricilor)

despre ce vorbeşti?
despre pavajele de aur,
despre capetele sfărâmate de zid

despre spațiile moarte

– cometele care se izbesc în cea mai veselă dintre tăceri
– frumusețea noroiului

– copiii pe care i-am ucis

– plictiseala revoluționară

– narațiunile în care nimeni nuuuuu
– istoriile paralele ale umanității

despre familia mea de eroi şi de ticăloşi

(nu sunt împotriva)

creez un spațiu în plus:
insulele radioactive

eliberarea constantă a sângelui

despre ce vorbeşti?
(nu sunt)

(nu)

roll, roll, roll gently down the line,
blow, blow, now blow your fucking mind

ce ne mai rămâne să urâm

îmi smulg părul cu mişcări tot mai leneşe,
mă dezbrac din ce în ce mai încet.

la picioare
nu am nicio zdreanță de carne,
striptease-ul a fost oprit la timp.

acum n-o să lăsăm cu niciun chip
să pătrundă vreun firicel
de lumină.

am epuizat repede
exercițiile de sinteză,
episoadele de manie,
straniile compulsii de femeie
care-şi organizează
fără cusur cuibul.

la capăt
paharul gol
de care-mi lovesc
din când în când
dinții.

picioarele spânzuratei

apropie-te –

de sexul trist să nu-ți legi nicio speranță

– nu-i aşa că pentru câinii în lanț nu simți decât scârbă? –

de cealaltă parte orificiile dilatate de obsesie

sincronul fascist al umilinței

scrierea confuză a mâinilor care vor să apuce –

– şi poate că tot ce-a venit

a fost fetiţa fără corp

cubul de gheaţă sub picioarele

spânzuratei

această crimă

perfectă –

ne încasăm partea

şi dac-am vorbi despre fericire, am vorbi despre

tristeţea de a se fi sfârşit

autostrăzile suspendate & halucinaţia marginii –

dacă ţi-e sete, aşază-ţi în faţă un pahar cu apă şi nu-l bea

incendiază piane

câtă vreme, încet, se pregăteşte execuţia

îmi sprijin fruntea de perete

nu picură nicio otravă

e încă un fals literar, o acnee

ratările trupului

sunt

constelaţii gata alcătuite

număr privat

suntem mai mari decât gura copilului,
numai buni să acoperim aceste spărturi.
prietenii vii au făcut totul repede & bine,
şi cineva a plâns, însă foarte puţin, şi dragostea
a fost frumoasă ca sângele în pantofii
prea mici, rana a fost aici dinainte,
noi ne-am născut pentru ea.

Emilian MIREA

Poemele morţii

copacul în formă de cruce

pe câmp
undeva în afara oraşului
trăieşte un copac
în formă de cruce

l-am văzut primăvara
plin de flori
l-am văzut vara invadat
de frunze şi păsări
l-am văzut toamna
ruginiu
când părea scăldat
în sânge
ca după înjunghiere
şi l-am văzut iarna
când crucea e şi mai
evidentă şi îngheţată
într-un atemporal
aproape mistic

mă întreb dacă
nu cumva
Iisus e printre noi şi
I se pregăteşte
a doua Răstignire (?!)

disecţie

am prins moartea
şi am pus-o
pe masa
de operaţie –

m-am convins:
nu avea organe şi
nici vreo urmă
de suflet

mă întreb
şi acum
ce anume o ţine
în viaţă?...

dispariţie

un foarte bun prieten
a plecat
din această lume
cu tot cu mormânt -

spun asta pentru că
în ultima vreme
de câte ori mă duc
la cimitir
să-i caut mormântul şi
să-i aprind o lumânare
nu-l mai găsesc

comprimare

o bătrână de peste nouăzeci de ani
care locuieşte lângă cimitir
stă la fereastră câteva ore pe zi
şi priveşte către cavoul în care
soţul său *doarme* de câţiva ani

viaţa trepidează în jur dar
pentru ea
spaţiul şi timpul s-au comprimat
în cei câţiva zeci de metri distanţă
dintre fereastră şi cavou

m-am reîncarnat într-un guguştiuc

deşi trăiesc
(sau aşa cred)
am bănuiala că
în acelaşi timp
m-am reîncarnat
într-un guguştiuc care
zilnic

îmi vine în balcon şi
mă priveşte de parcă
m-ar întreba
de ce nu plec
pentru că el
deja
mi-a luat locul

de primăvara până toamna

de primăvara până toamna
dorm cu ferestrele deschise
să circule viața şi moartea
prin camera mea
ca pe strada principală

în miez de noapte le aud
şuşotind –
se întreabă ce vor face
în ziua în care voi închide
ferestrele iar ele
se vor ruga de mine
la geam
să le deschid

Gogeamitu

la Craiova
în Muzeul Medicinei
am văzut scheletul
lui Gogeamitu –
cel care măsura
aproape doi metri şi
jumătate

sufletul lui
probabil
locuieşte acum
într-un atom
cu oase
lungi

ne îmbrăcăm cu moarte

nu înțeleg de ce
ne mândrim atât
cu faptul că
ne îmbrăcăm şi
încălțăm cu
piei de animale(?!)

în fond
nu facem decât
să ne îmbrăcăm
şi încălțăm
cu moarte

cazemata

ninge fără întrerupere şi
în cartierul meu
moartea lasă urme cenuşii
în zăpadă
săptămâna trecută a murit
un vecin –
era un om falnic care credea
că va trăi mult

scara blocului în care locuia
părea o cazemată
care însă nu l-a apărat
de moarte

moartea e o femeie fără soț

o fată frumoasă şi
cu sânii mari
trece pe lângă mine –
nu e a mea
e a altuia
care
cu siguranță
nu o prețuieşte

o moarte frumoasă trece
zilnic
prin case şi pe stradă
şi nu remarcă nimeni că
aceasta femeie-moarte
cu sânii mari
nu are soț

Mălin STAN

tu eşti o rugăciune, deci ce eşti?

te ascult pentru a mă împărtăşi sunete, cuvinte, lume,
de tot.
hobiții îți construiesc bradul ce va susține coloana
vertebrală
a fiecăruia ce intră în acestă poezie.
te ascult şi mă învrednicesc să uit totul.
să fiu absorbit de tine care în singurătate devii orice
lucru
care pentru semenilor noştrii este un lux.
un spirator sau aspirină.
cuvintele îşi încâlcesc sensurile.
sunetele se amplifică prin aerul tot mai cald.
restul este doar un vis în comuniune cu tine.
dezbrăcându-te, ideile se aşează în făclie, luminează
şi tu dispari, ca luna printre ghiuluri de ceață. se ştie,
Dumnezeu a făcut din cer o cădelniță.
acum cei slabi sunt pătrunşi de gândul Lui. şi eu ascult.

discuția noastră în mințile tuturor

tot ce am vorbit cu tine este subiectul de bârfă al
tuturor oamenilor ce trec pe lângă mine.
purtând un aparat din secolul trecut
şi îmbrăcați popular doar pentru ochiul meu,
încă se dau reluări cu talk-show-ul nostru.
la televizoarele pe care doar cei aleşi le văd şi le
ascultă pentru a se împărtăşi.
privirile se învârt prin oraş până ce mă găsesc şi mă
persecută,

mă răstignesc, pe marile ecrane pentru ca sărbătoarea paştelui să fie mereu vie.
la sfârşit, curentul s-a luat în această poezie şi o beznă de zăpadă
s-a aşternut cu un cutremur mesianic,
marele ceas londonez visat în evul mediu.
toți sunt dezlegați şi îmi poartă vorbele pentru a intra pe orice uşă.

terenul primitiv

la ultima întâlnire un teren primitiv a fost bătut în cuie pe mine.
lumea va fi luminată în trei secunde. eram ultimul baraj.
acum un potop stă să cadă peste mine,
iar tu vei deveni un amfibian. eu voi fi sus zburând,
iar tu o lipitoare de pământul plin de urmele cuvintelor.
duhul lui Dumnezeu stă să intre ca un ac
prin pânza groasă imaginea înaintării greoaie spre Tine.
la televizor ultimii cultivatori s-au înecat în propriile sudori,
terenul este zona unde vulturii devorează lumea.
se joacă cu bucățile de carne pe care le aruncă din cioc în cioc,
căci sunt fierbinți. în ziua de odihnă,
se încheie toate cusăturile încât nimic nu poate intra pe el,
de aceea este pustiu. totul este lângă Tine într-o pungă cu ser fiziologic.
se aşteaptă primii bolnavi, cu primele jafuri care ar aduce în lume viața.
atunci tu vei ieşi la suprafață, eu mă voi coborî astfel încât tu mă ți de
mâna prin care s-a scris poezia,
iar eu de mâna prin care cartea e aproape de divinitate.

crescut în frica lui Dumnezeu

boabe de muştar aruncate pe jos.
ca nişte meteoriți penetrează podeaua.
ajung aici şi-şi corectează mersul prin poezie,
locul unde copiii învață să meargă în toate modurile odată,
pe toate mijloacele odată.
seara boabele se coc şi lumea le înghit, respiră uşurați
cunoscuții îşi pot da duhul prin ei.
ca o cârjă sar peste cuvinte, masca celor mai primejdioase prăpăstii.
bătrânii aruncă cu ele pe jos strigâd „copii!, copii!" şi ele se năşteau.
creşteau în frica lui Dumnezeu.
când se uită aici, ochii le joacă, trupul tremură,
cuvintele rup ritmul credinței cât un bob de muştar.

haina aceasta de poezie

plin de haine care nu-mi trebuie,
capul meu a devenit un stâlp ce țin stelele departe.
eu stâlpul ce susține înaltul.
păsările se întrupează în undele care m-au vâjâit
ca o vrajă la care hainele încă rezistă.
nimeni nu mă atinge, dar unii ce se apropie de mine sunt absorbiți
şi încă o haină pare că mă încălzeşte,
că mă ține prizonier în această poezie.
cu un parbriz la prima vedere ce face loc printre cuvinte
ca printre măsele noilor cusături.

prima dragoste

ploaia m-a bătut ani întregi
şi acum toate puterile mele se adună pe marginile trupului meu
şi amenință să se sinucidă.
ochii se zgârie de parcă am mâncat arici,
părul se taie de parcă păduchii au forat în craniu.
şi norii grei nu mai au susținere.
săgețile tale din vremea lui traian şi a lui decebal acum erup peste noi
cu dragoste, cu slavă deşartă şi numai tu mă poți scoate de aici,
din poem lăsându-l în paragină ca şi locul unde scriu.
cine va muri aici se va mântui.
cine va rupe rândurile va câştiga secunde bune de admirații iscate
de câteva momente când luptele divine s-au oprit.
şi ploaia e singura ce mă susține lângă tine invocându-ne.
pe această foaie unde literele sunt picăturile de sânge de la prima oară,
mişcătoare prin tine.

poezie în cârje pentru a se îndrepta pentru Împărăția Ta

sunt scrumul de țigară care te arde
şi te înşeală cu aerul care se botează în numele tatălui spre care urcă.
uită-te bine la noi: stăm printre mormane de deliruri.
cuvintele se ridică peste nivelul mării la suflarea ta. nu-i nimic.
jos se face loc pentru amândoi cu deschidere spre mare.
una murdară şi cu animalele născute din tine.
uneori din mine dar nu acum. acum eşti doar a mea.
te las acasă pentru o țigară artificială,
pentru una pentru copii mă pregătesc şi a te primesc
ca pe un copil şi lumea de aici va fi cea de dincolo.
doar punându-i o schijă şi un baston pentru a se îndrepta.
să mă şteargă de păcate ca în cele mai hidoase moduri.
să-mi fie pernă,
să-mi fie comunicare cu tine când îmi înghit cuvintele
pentru a mă hrăni arificial,
țigara aici.

poezie ca dig pentru invazii

o mică invazie pe pielea ta dezlipită şi pusă la microscop.
se poate vedea clar cum culorile se întrepătrund
de aici de la suprafața poeziei ca la suprafața unui val,
chipul tău este modelul pielii tale.
mulțime de ochi de serafim stau pe toate stâlpurile, pe toate xxx,
obiectele de seducție al oricărui obsedat de scris, vorbit, desenat
sau orice mijloc de a trăi în lumea văzută de aproape.
numai el ştie cum e să respiri la înălțime,
când durerile de cap devin insuportabile.
la fel cum ochii voştrii privesc aceste versuri care pot petici orice dig rupt
pentru a opri o catastrofă. o invazie şi atât:

pielea poate muri înaintea ta, înaintea trupului. poate
putrezi şi să se reîntoarcă în sânul lui Avraam. perdeaua
ce despărţea pe adam şi eva de Dumnezeu
când au păcătuit ca orice muritori.

***

în jurul meu voi vă adunaţi la un foc
literele sunt fumul şi flacăra totodată.
mâinile strânse şi lovind piepul ca singura jetfă ce
nu mai începe în mine. mă descarc aici,
cea mai mare furie, unde voi nu aveţi loc şi fugiţi în
titlu, la ceruri, în neant.
ca tinerii ce se rugau şi vă prefăceaţi în sălbăticiuni.

când scriu

va veni cineva mai puternic decât Mine care va dărâma
poezia în trei zile
şi o va clădi la loc. cuvântul Tău care se face pe sine
sălaş în peştera foii
se preface în gândurile tale, nişte magi care aruncă
mrejele ei ca să nu scape din mâini
şi să nu fie pustie ca acum.
seara absoarbe din toţi lăsându-i goi.

de aici de sus

telefonul a sunat şi imediat m-am dus la vizor să văd
cine e.
la primul sunet, telefonul a explodat şi cuiele
hristosului au sărit pe mine.
am fost prins la telefon şi persecutat în timp ce
vorbeam singur
cu tăierea firului, gâtul meu improvizat.
erai Tu plin de toată forţa sărbătoarei,
căci în sfârşit dopul de la şampanie a plosnit anuţând
venirea Ta
în capul poemului privind peste toţi printr-un vizor.
în jur petrecere mare, dar se aud numai ţârâituri de
telefoane.
prins în mijloc, camera s-a făcut cămaşă de forţă şi
trântit la pământ
să mă umbreşti cu numele Tău, ca o cazemată.

adăpostit în poem

am terminat de scris portretul tău pe geamul acesta de
iarnă:
aceştia doi se luptă între ei.
păsările ştiu acum că a venit vremea migrărilor şi
prima care-l atinge
devine de aur pentru popoarele barbare de atunci când
noi doi ne iubeam.
ţi l-aş putea prinde în păr sau face verighetă,
dar tu încă te topeşti în mine.
geamul anunţă o cazemată pentru copii de la parter
care se joacă cu bulgări de zăpadă,
iar portretul te judecă până ce trupul se crucifică singur.
Dumnezeu a terminat de scris poemul
unde eu stau la adăpost la războiul îngerilor.

Vlad ZBÂRCIOG

Ning secundele

Ca un dor sau poate o lacrimă
Stă timpul între noi nevăzut
Trupul lui – piramidă sacră –
fără sfârşit, fără început.

Iar noi navigăm prin el, neştiind
cât de subţire ni-e firea.
Ning secundele, cerul veghind
Timpului nemurirea.

2 februarie 2007

Azi noapte m-ai chemat…

Azi noapte m-ai chemat la tine
din nou
să trecem hotarul Iertării.
Mi-ai zis să las aici
toate păcatele lumii,
să mă despart
de gânduri şi vise
pentru a mă contopi cu Lumina.
Mamă!
Mă îmbii mereu dincolo,
acolo unde nu există durere,
unde sufletul este ca lacrima
şi stăpână e doar Veşnicia…
Iartă-mă, mamă!
Nu mi-am dorit altă menire,
decât să împart
din cuvânt,
din iubire,
din cântec…
Şi-acum,
dacă Domnul vrea să mă-apropii
de Cer,
luând cu mine speranţa,
Ajută-mă, prin stropii de dor
şi de vise
să întoarcem omul cu faţa şi inima
spre Lumina zilei dintâi…

Floare de măr – cuvintele

Cuvintele sărută buzele tale
ca stropii de ploaie pământul,
îndrăgostit de creşterea ierbii.
Floare de măr sunt cuvintele
în îmbrăţişarea rostirii tale…
Ele plutesc uşor,
legănate de sunete,
până când se prefac în lumină…
Ce minunat că suntem unul,
că îţi pot rechema chipul,
unduirile silabelor
de care mă sprijin!
Iar tu,
desprinsă de ochiul visării,
pluteşti prin aer ca un înger,
înflorindu-mi de dor
inima…

29 martie 2007

Te văd venind

Te văd venind
pe cărări de aer
Păşeşti uşor,
de parcă te temi
să nu apeşi prea tare
iarba visării
Te apropii şi mă cuprinzi.
Ochii tăi îmi şoptesc
pe limba vederii
cuvinte stropite cu mireasmă
de floare.
Mamă! Dacă ar fi să-ţi pot da
sufletul meu!…
Uneori, când nu te visez
mai multă vreme
În mine coboară o toamnă
sfâşietoare…
10 martie 2007

Nu mai pot trăi fără ea

Stau cu ochii lipiţi
de chipul tău luminos,
venerând aburul care te-a
materializat,
aerul care ne leagă
mai puternic decât cuvintele.
Intrat în mine cu infinit cu tot,
mi-e teamă că va exploda,
dizolvându-te…
Îţi admir paşii,
uşori, ca de fulg,
şi aud cum încolţeşte iarba
din urma ta.
Îmi şopteşti cu privirea
cât de gingaş îţi mângâie sufletul
timpul trăit de mine.
Te bucuri că vederea ţi s-a schimbat
de mult cu gândul,
că trupul tău a luat înfăţişarea
gândită de inima mea…
Cutremurat, mă întreb:
nu cumva la naştere m-ai spălat,
mamă,
cu durerea neamului,
încât nu mai pot trăi fără ea?…
18 martie 2007

Cobori din vid

Cobori din vid pe scări de secunde
Îmbrăcată în strai de lumină.
Vorbele tale dezmorţesc aerul împietrit,
Echilibrând o stare divină.

Treci peste umbrele reci ca un dor,
Ca o aducere-aminte
Chipul tău parcă-ar fi reclădit
Din sfinte cuvinte…
22 ianuarie 2007

Te desluşesc

Te desluşesc uneori cum apari
dintr-un loc inversat
şi pătrunzi în inima mea.
Închid ochii
şi văd tunelul albastru
prin care-ai plecat,
prin care revii,
plutind uşor,
de parcă ai înota în fiece bătaie
a inimii mele,
de parcă ai dirija respiraţia clipei.
Ne contopim
şi nu mai pot reţine greutatea privirii
care mă frige,
la fel cum razele soarelui
frige ochii unui nou născut…
Resemnat,
mă sprijin de trupul amintirilor
şi totul în jur ia forme ciudate:
casa, cu mâinile-n şolduri, mă întreabă:
pe unde am rătăcit ani în şir?
Pomii mă cercetează cu ochi de muguri…
Din tulpina lor aud glasul strămoşilor;
Ţărâna stă impasibilă –
a uitat de mult povara tălpilor mele…
Şi numai tu mă priveşti
însetată de dor,
încât nu mai ştiu: sunt jumătate din tine?
eşti jumătate din mine?…

De dor

Nu ne despărţim niciodată.
Suntem în dialog continuu:
tu – de acolo, de Sus, din nemoarte;
eu – de aici, unde exist între azi
şi între mâine.
Eşti Catedrala în care mă rog
zi de zi
Iar tu îmi dirijezi mereu gândul
spre noi poeme de lumină
Pământul mai păstrează atingerea paşilor tăi.
De dor,
merg pe urmele tale
pentru a-ţi mângâia chipul
de aer…
20 octombrie 2007

La nesfârşit…

Ne completăm golul din suflet
cu lumină,
de parcă am fi vase comunicante
sau, mai degrabă,
un singur trup
prin care fulgeră acelaşi sânge…
Uneori, mi se pare
că fără lumina ta
aş orbecăi în labirintul gândurilor,
aş rătăci în golul păcatelor
comise în inconştienţă;
alteori, mi-i teamă că atâta lumină
ar putea să nu încapă în inimă,
iar eu nu ştiu s-o extind
peste trup,
s-o transmit fiecărei celule.
De aceea,
încerc s-o împart şi altor suflete,
făcând loc noilor jeturi,
La nesfârşit vei rămâne în mine,
până mă vor părăsi dorul şi lacrima
şi voi rămâne doar pământ…

Sorin LUCACI

chiriaşul dinlăuntrul sufletului meu

în trupul meu locuieşte un alt trup la fel de singur
şi nu ştiu dacă mă voi obişnui vreodată cu asta
câteodată ne unim singurătățile în mod deliberat ca două armate aliate într-un război al neputinței
fiecare bătălie câştigată sau pierdută împreună la o halbă de bere după o zi nimicitoare
ne scuteşte de efortul inutil de a justifica ziua de mâine
noul meu chiriaş stă chircit cu picioarele aduse la piept şi mestecă toată ziua
bomboane gumate de zmeură
îmi citeşte câteodată din oswald spengler şi herbert marcuse
şi-a mobilat o cameră în partea dreaptă a sufletului meu
confort 2 semidecomandat cu trecere prin vena cavă inferioară
şi cu vedere spre pubelele multicolore ale oraşului
doar atât şi-a permis din leafa lui de cititor de contoare pentru suflet
nu ne prea vorbim decât în momentele când ne retragem
seara târziu dinspre întinsele câmpii ale andaluziei
am mai câştigat o luptă cu necunoscutul din noi îmi spune
se întâmplă să-mi mai ceară câte-o țigară şi din vorbă în vorbă
ne apucă miezul nopții pălăvrăgind despre locuri oameni şi nimicuri

chiriaşul dinlăuntrul sufletului meu este un băiat bun
fost profesor de istorie într-un cătun din nordul bucovinei
a fost dat afară din învățământ pentru că le povestea copiilor după cursuri
cum ne-au furat bolşevicii pământurile
cum buneii noştri au fost persecutați de evreii comsomolişti
cum adevărații strămoşi ai acestor ținuturi ar fi fost dacii liberi sau carpii

în oraş s-a aciuat în urmă cu trei ani iar de vreo doi sălăşluieşte în partea dreaptă a
sufletului meu şi-mi ține de urât în nopțile mele insomniace

deşi i-am spus de nenumărate ori că e posibil să-l vând la toamnă
chiriaşul dinlăuntrul sufletului meu nu vrea să plece
stă chircit toată ziua cocoțat în vârful patului şi mestecă bomboane gumate de zmeură
vorbindu-mi despre copilăria lui nefericită

peste apa someşului

stătea în mijlocul drumului cu sticla de jumate în mână
o sticlă verde unsuroasă îmbrăcată pe jumătate în papură
dacă apropiai nasul de gura sticlei te trăznea un miros greoi şi înțepător de şliboviță
nimeni nu mai era ca el
nialcoş la horă nialcoş şi la beție
de ce el şi nu altu'? mă întreba pruncul roşcovan şi cârn
ce dracu să-i spun cum să-i spun
cum să-l fac să priceapă că nu tată-so era de vină pentru cele întâmplate
făcea eforturi să stea drept frumos înalt nemişcat ca un stâlp de telegraf mâncat de carii
apoi făcea câțiva paşi împleticindu-se iar se oprea bălmăjea ceva în ungureşte
nu ştia decât înjurături si câteva expresii uzuale
boz meg înjura se poticnea mai făcea câțiva paşi iar se oprea, 'tu-ți biserica cui te-o-nchinat ….şi
soarele mă-tii
ni la el mutu stă ca prostu în drumu' țării, cât îi de bat râdeau copiii
pe marginea colbuită a drumului
iar făcea câțiva paşi iar se poticnea
de ce el şi nu altu' mă? de ce el? mă întreba într-una printre lacrimi şi sughițuri copilul roşcovan şi
cârn
unii se adunaseră în turnul bisericii lângă clopotniță

era frig şi o privelişte cutremurătoare se întindea spre celălalt capăt al satului
nu-i plăceau înmormântările, aproape că le ura le detesta cu o ură viscerală

dar fusese nevoit să asiste la câteva
deşi întotdeauna printr-un exercițiu de imaginație se vedea în locul mortului
cum ar fi dacă…
îl cuprindea mila de sine şi începea să plângă mocnit înfundat nu zgomotos
oarecum ruşinat de emoțiile care puneau stăpânire pe el
vântul aspru îți biciuia fața iar de jur împrejur fuioare de cânepă valsau printre copaci ca nişte năluci bezmetice
pe o muzică înspăimântător de sinistră
„mânce cât inima-i cere/ aur colbuit în niere” cânta un țânc de nici cinci ani pe marginea drumului
ultimele siluete care însoțeau cortegiul dispăruseră de pe linia şerpuită a drumului printre copaci
„mânce cât inima-i cere/ aur colbuit în niere”
de ce el, de ce el?...

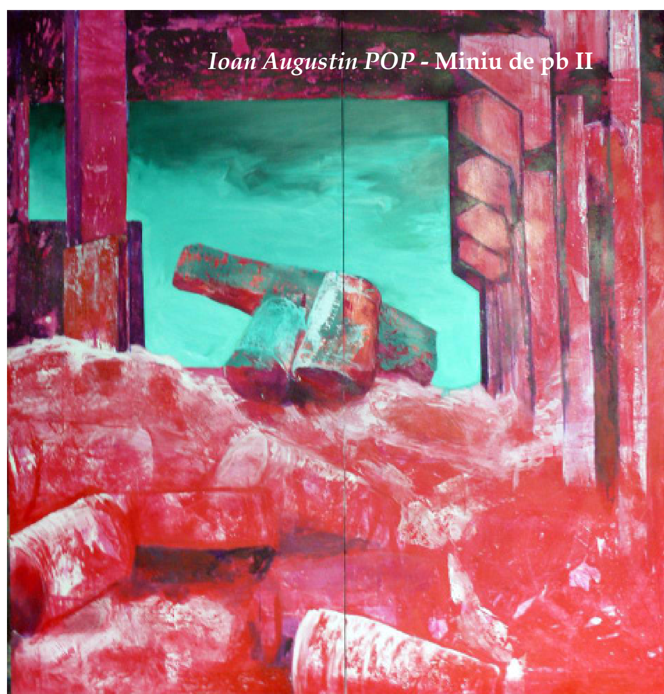
cu buzunarele ticsite de iluzii

“sur le pont d’Avignon
L’on y danse, l’on y danse
Sur le pont d’Avignon
L’on y danse tous en rond”

graseia copilul vecinilor refrenul cu mâinile întinse spre cerul aducător de ploaie
făcea semne spre ceva numai de el ştiut

ca şi cum ar fi uitat acolo sus zâmbetul răzleț al unei păpuşi de ceară cumpărată dintr-un talcioc
printre multe alte zâmbete aşezate cu nemiluita în dreptul ferestrei
ca şi cum şi-ar fi prelungit puțin copilăria şi aşa încercată de nenumărate boli
timiditatea-i acoperise fața ca o botniță cu aripi negre
în dimineața aceea ca o senzație de pasăre oarbă
pentru că rămăsese doar atât senzația de foame ca un gol înfipt în stomac
pasărea cu ghearele răsfirate mirosind a tristețe
copilul răscolea haotic pământul din fața casei
unde printre crengi şi cârlige de rufe jubilau un cuplu de pisici fericite
acolo era locul zămislit într-un deşert fără formă în care mai credeau doar cei bolnavi de iubire
doar cei cu buzunarele ticsite de iluzii

cu aromă de mentă si busuioc
şi turma de bivoli năvălind în somnul său ca o eşarfă neagră la gâtul providenței
lăsa urme adânci pe pământul din fața casei
lăsa urme adânci pe obrajii palizi ai copilului
ca nişte roiuri de viespi în călduri


Ioan Augustin POP - **Miniu de pb II**

Dorin ŞTEFĂNESCU



Dan Botta. „În văzduhul bătut de himere”

În *Charmion sau Despre muzică*, Dan Botta defineşte condiţia artistului în felul următor: „Artist este acela care ştie să deslege, în bruta conformaţie a materiei, dorul specific care o animă. Şi dorul artistului se compune cu dorul materiei pe care o preface, şi din această calmă tensiune spre idee, din această mare aspiraţie spre cer, un suflet mai limpede, mai general va răsări – sufletul operei. Ci, atâta timp cât făuritorul de artă îşi cugetă lucrarea, înaintea materiei ale cărei doruri le-a pătruns, al cărei dor îl pătrunde, atâta timp cât cugetul său e cuprins în acest sistem de influenţe reciproce, cari, ca imaginile în oglinzi paralele, se adâncesc la infinit, el se dăruie acelui suflet, al operei, el întreg e în sufletul ei. S-ar spune că materia pe care o preface e propria-i parte de umbră, propriu-i corp”.[1] Avem concentrate în aceste rânduri câteva din liniile de forţă ale creaţiei poetului. Dorul materiei de a deveni suflet şi dorul artistului de a atinge ideea se identifică în chiar lucrarea poetică, acolo unde dorurile se întrepătrund ca *imaginile în oglinzi paralele*. Facerea este în esenţa ei o prefacere a ceea ce este doar ca posibilitate; tensiunea spre idee şi aspiraţia spre cer numesc – în însuşi intervalul acestei calme treceri – noua realitate care se iveşte, *sufletul operei*. Sufletul poetului este sufletul poemului, el se mută în acest loc-separat, al limpezimii din care totul poate începe. Materia sublimată, pre-făcută în lucrare cugetată, nu mai e corporeitatea ce umbreşte sufletul; smulsă din propria-i negativitate, ea participă la efortul creator al sufletului, devine substanţă a artei. Materia nu mai e astfel principiu al răului şi al iraţionalităţii, ca în complexul platonician sau în cel gnostic; ea nu mai e damnată ci convocată, cooperând în actul creaţiei. Nu ar putea însă realiza de una singură această miraculoasă convertire, căci ea este ceea ce cade, dar sufletul „tinde să facă din această cădere o întoarcere pururi”.[2] Chiar dacă s-a creat printr-un act care alterează puritatea, virginitatea lumii, existând „ca o negaţie a esenţei, ca o mărturie a lipsei”,[3] ea nu reprezintă o negaţie absolută – care ar fi chiar inexistenţa ca atare – iar mărturia, deşi este a unei lipse, e totuşi o afirmare. Lipsită de puritatea din care s-a desprins pentru a cădea în lipsa de formă, ea mărturiseşte această absenţă, dorul de formă; „materia, în totalitatea ei armonioasă, tânjeşte de dorul pierdutei sale purităţi”, „tinde spre absolut”.[4] Aspiraţie care înseamnă o trudnică încercare de ascensiune, de ridicare a informului spre forme şi a acestora spre Formă; este o *trecere* prin spaţiul unei dureroase redempţiuni, iar ceea ce dă puterea înălţării este sufletul al cărui dor se identifică cu cel al materiei: „Nuanţele trecerii sunt infinite ca palorile cerului vesperal. (...) Chiar în monstruoasa ei diformitate, materia e pătrunsă de dor. O memorie a esenţei, un dor al formei, *un suflet*, o, prieteni, e pretutindeni într-însa”.[5]

Un spaţiu intermediar al trecerii aşadar, pe care materia îl străbate împreună cu sufletul, în încercarea de a se ridica „până la spiritul ordonator, până la muzica spaţiilor şi la fatalitatea matematică a legilor firii”.[6] Un spaţiu parcurs de energii ce exprimă proporţia divină a tonurilor cosmice, intonând pythagoreica muzică a sferelor, identificat în *undă*. Energia este „unda captivă în spaţiu, principiul care se zbate în marile lucruri ale lumii”,[7] şi de aceea zbaterea ei e asemănătoare unor aripi care îşi iau zborul sau cuvintelor abia rostite, unduirea în care se imprimă fiinţarea lor în drumul spre fiinţa *posibilă*: „Acest spaţiu îmi apare ca un deşert de paseri ce-şi iau zborul – plecări mai line ca exodul norilor, limpezi, eterne plecări. Aceste gesturi vagi, aceste cuvinte abia rostite, au şi plecat, imprimate în apriga rigiditate a undei. Sau dacă vrei, timpul lor e imprimat, o, prietene, în respiraţia spaţiului, în proiecţiunea lui de energie”.[8] Un intermundiu *diafan*, nevăzut prin sine, euritmia trepidantă în care „armonia ţese cu aripa ei, prin firele lumii, o zare măiastră de tonuri”,[9] transparenţa însăşi brăzdată de forme ale zbaterii, unduiri întrezărite ca într-un vis ce deschide peisajul cerului etern. Nu surprinde faptul că „în transparenţa de oglindă a nopţii”, în „diafaneitatea nopţii”,[10] „tremura aripa unor imense paseri diafane” iar zarea ţesută de aripi e „un simbol transparent al frumoasei creaţii”, căci se cuvine „să vedem în această urzire miraculoasă de fire, vălul diafan, roiul de aur palid al materiei în spaţiu”.[11] Diafaneitate la care participă în egală măsură natura ambivalentă a cuvântului, ea însăşi o spaţialitate dislocată, întinsă între materie şi spirit, vizibil şi invizibil, o lume vibrantă de înţelesuri şi de subînţelesuri: „dincolo de realitate, ca un abur plutind între lume şi cer, ca un popor de aripi înfiorate de spaţiu, sunt cuvintele. O punte între materie şi spirit, între lume şi idei. Trepte ale abstracţiunii”.[12] Nu e acesta tocmai spaţiul transparent al poemului, adâncul său mineral sau stofa sa aeriană unde se ivesc imaginile, aceste întrupări diafane ale semnificabilului, locul în care apare „corpul misterios al Poeziei”?[13]

După Platon, există trei genuri: ceea ce devine, lumea devenirii sau a còpiilor perceptibile (sensibilul); modelul după a cărui asemănare ceea ce devine se naşte, forma identică cu sine, nenăscută, pe care nu o percepem ci doar o gândim (inteligibilul); cea în care are loc devenirea, locul veşnic ce „dă loc de aşezare tuturor celor ce se nasc, putând fi conceput fără ajutorul simţurilor, printr-un fel de raţionament hibrid (...). El este de bună seamă

cel pe care îl vedem ca într-un vis".[14] Acest al treilea gen este locul ca receptacol (*chora*) – sau doica devenirii – care nu este nici ființare inteligibilă, nici sensibilă; fără formă proprie („lipsit de oricare dintre formele pe care urmează să le primească de undeva dinafară"),[15] el oferă loc de întipărire şi de manifestare còpiilor, căci „tot ceea ce există trebuie neapărat să se afle într-un anume loc şi să ocupe un anumit spațiu". Important e însă, în cadrul discuției noastre, faptul că receptacolul, fiind locul în care formele inteligibile (invizibile) sunt primite drept forme-còpii (vizibile), e tocmai mediul de apariție a imaginilor: „În cazul unei imagini, de vreme ce nici lucrul în virtutea căruia a luat ființă nu-i aparține ei însăşi, ea – fiind doar năluca veşnic schimbătoare a unei alte realități – trebuie să ia naştere în altceva, agățându-se într-un fel ori în altul de existență, pentru că altminteri n-ar fi absolut nimic".[16] Pe de o parte, imaginea prin care lucrul e adus la existență nu îl reprezintă pe acesta în realitatea lui conform adevărului ci potrivit unei alte realități, iluzorii, după cum nici lucrul în cauză nu aparține în vreun fel imaginii.[17] Pe de altă parte, imaginea nu ia naştere în lucrul pe care îl imaginează, ci în *altceva*, într-o existență care nu e nici a ei nici a lucrului, întipărindu-şi forma în receptacolul care dă loc acestei naşteri. Este un al treilea gen intermediar, între inteligibil şi sensibil, un pre-originar sau un inaparent prin sine, dincolo de opoziția dintre model şi copie, văzut ca în vis şi care nu poate fi gândit decât de un raționament „hibrid".[18] Aici are natura diafanului nu imaginea ca atare, ci mediul în care ea apare, plin de forțele sau potențele imaginilor posibile, puse în mişcare de sufletul invizibil al lumii, început divin al universului vizibil. Cât despre raționamentul hibrid care l-ar putea gândi, un fel de contemplare mixtă, la limita dintre rațiune (a inteligibilului) şi percepție (a sensibilului), l-am putea echivala cu intuiția eidetică a înțelegerii albe, cea care întrezăreşte imaginea întrupată poetal (încarnare a logosului) în mediul transparent al posibilului semnificabil.

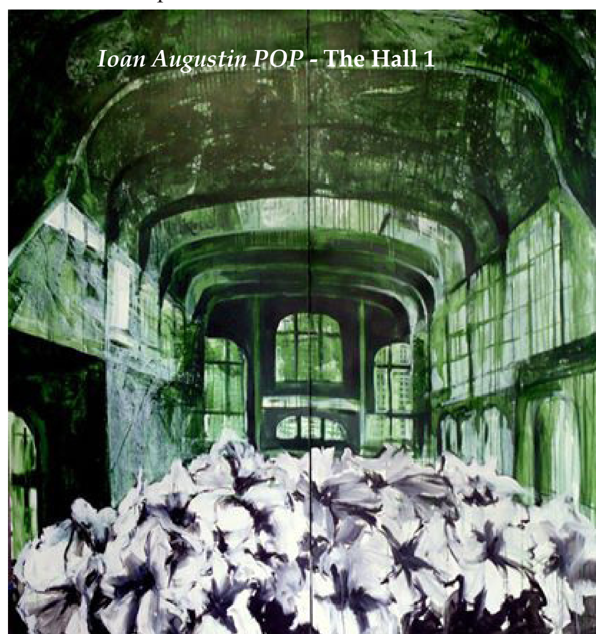
„Între pământ şi aştri se înalță, aşadar, o liră miriacordă, un imens organon, cu miile de coarde ale Slavei"; „e un sistem de relații infinite, o perpetuă comunicare de forme", o „neîntreruptă simfonie de lumină".[19] În acest spațiu al oglindirii şi al prefacerii, lumea întreagă se arată a fi „până în moleculele sale ca un *sensorium Dei*, focarul sensibil al Divinității".[20] În centrul acestor vibrante „evenimente de lumină", „sufletul este un ton fundamental",[21] căci el dă forma matricială, modelul după care tot ce apare îşi înfiripă imaginea, *ovalul* sau *elipsa*, „formă paradigmă a lumii".[22] Este chiar forma inimii ce respiră în ritmul undelor cosmice,[23] receptacolul în care absolutul „prinde corp" iar lumea se arată „ca o palingenezie a ovalului".[24] Inima e forma cerului în noi, ovalul ei fiind „profilul virginal al tuturor formelor", „o mai clară conştiință a cerului esențial",[25] iar cerul e în inimă, în locul care îl primeşte la sine şi îi întipăreşte forma. Inima e locul prin excelență al posibilului,[26] şi prin urmare arhetip al lucrării cereşti: „Acolo esențele constituie nemărginitul cer. Cer ele înşile al tuturor cerurilor. Acolo sufletul lumii e în starea lui cristalină. Acolo armonia cunoaşte cumplita, absoluta ei realitate".[27] Starea cristalină e chiar aceea care defineşte mediul translucid în care se încheagă şi reverberează imagini de lumină, formă iradiantă a cerului şi a inimii deopotrivă. Nu e acesta tocmai locul în care se iveşte *sufletul poemului*, acel suflet mai limpede de unde izvorăşte creativitatea pentru a se întruchipa în formă vie, în imagine grăitoare a materiei sculptate de spirit, aşa „cum anticii deşteptau din ape clare şi inexpresive statura indolentă a nimfei captive – figura ei umană, aproape soră, figura prin care explicau izvorul"?[28] Din invizibilul de maximă interioritate al spațiului inimii izvorăşte unda ce însuflețeşte rostirea poetică, revărsare a exprimabilului ce dă seama de începutul inexprimabil din care procesează ca de originea unei mereu refăcute unități: „Se petrece, poate, în aceste capricii aşa de minuțios organizate în acest delir al simetriilor care constituie plasma însăşi a poemei, ceva ca o incidență a figurii tuturor întâmplărilor posibile, a imaginei totului, a fericitei unități. Poetul joacă cele mai libere posibilități, cele mai multe, cele mai stranii. El procede, ca destinul, la o continuă restituție a unității. (...) Sufletul totului, panpsyche, pare a se oglindi în aceste delicate lucrări, şi pentru totdeauna, pe când el alină doar în treacăt o noapte străvezie".[29] Spațiu al posibilului şi, prin urmare, al absolutei libertăți de creație, ce cristalizează în imaginea unică a totului ce le cuprinde pe toate, sufletul poemului este forma care focalizează multiplele oglindiri ale tuturor celor ce, căutând să exprime esența, se nasc în locul de aşezare în care se întipăresc, hrănindu-şi ființarea din armonia acestei necurmate treceri.

Poemul *Aripile absente*[30] aduce în prim plan, pe de o parte, contemplarea priveliştilor invizibilului de către sufletul dionysiac, „chipul din undă setos de splendida sa realitate, chipul care-şi caută modelul, chipul care-i întinde gura arsă de dor",[31] dar care, „prins încă în mrejele diafane ale visului, încearcă spaima unui univers evanescent".[32] Pe de altă parte, asistăm la naşterea imaginilor în spațiul diafan al devenirii, cel care le primeşte la sine şi le reverberează spre cerul formelor eterne. Aici poezia „se înalță până la càstele regiuni ale ideei", căci ea „renunță la tot ce ar putea-o îndepărta de condiția ei meditativă, filosofică, metafizică".[33] Mediu văzut – cum spune Platon – ca într-un vis, prin *vălul diafan* ce lasă să se străvadă peisajul inaparentului însuşi: „Paseri, mari paseri stymphaliene / Ce bat din aripe de vis, / Paseri mari cu himerice pene / Nălucind un divin Paradis, / Oh, àripile lor, ah, arìpile!". Păsările mitice,[34] al căror zbor se profilează pe ecranul luminos al cerului edenic, nu sunt decât imaginile-còpii ale formelor pe care le „nălucesc". Totuşi, imagini înaripate, străbătând câmpul posibilei lor naşteri în adevărul existenței, pure ființări ce rătăcesc în spațiul transparent dintre pământ şi cer. La rândul lui, „cu tot sufletu-n vis", omul îşi trăieşte dureros condiția duală, rătăcind „nebun" printre sferele de argint ale armoniei cosmice, „în văzduhul bătut de himere", zbătându-se totodată „ferecat pe pământ". Dorul de esențe e mistuitor, iar dacă înălțarea până la ele pare imposibilă pentru tot ce se manifestă în lumea generațiilor, acest invizibil inexprimabil dă totuşi ceva de văzut, propune imaginile-model ale sferelor de

argint şi, în strofele următoare, desfăşurarea lor într-un adevărat peisaj supraceresc, deosebit de clar conturat: „Meteori siderali, pulberi vaste, / Aurore de peste fire, / Unduind între stelele caste, / Suspinând mătăsoasele lire", „Stau visând empyreice gemme / De foc, boreale cununi". Sunt imaginile sufletului mai limpede al poemului racordat la sufletul invizibil al lumii. Cum de apar în vedere aceste imagini ale inaparentului?

Nebunia de care se vorbeşte (reluată în imaginea avântului spre „scânteia nebună" şi în cea a dorurilor „nebune") este *mania*, considerată de Platon[35] ca o artă a profeției, „arta nebuniei" (*manike*) fiind echivalată cu „arta de a vedea cu duhul" (*mantike*).[36] Nebunia transmisă prin har divin este profetică, „în stare să străvadă viitorul", nebunia sacră care vizitează, în stare de extaz, un mediu uman ales, sufletul devenind „izvor sau canal al unei înțelegeri intuitive".[37] A vedea cu duhul ori a străvedea reprezintă puterea de a face invizibilul vizibil, nu a-l aduce în câmpul vizibilității mundane (unde el ar rămâne invizibilul absolut, de nepătruns), ci a aduce la manifestare ceea ce în el e izvor al vizibilului, inaparentul ascuns în apariție. Căci ceea ce apare nu e cu putință – nu e în puterea manifestării – decât din inaparentul care-i e esență. Astfel încât imaginile sunt fenomenalizări ale inaparentului, iar ceea ce devine vizibil conferă o imagine invizibilului, îl arată aşa cum se arată, în chipul – altfel de neprivit – al unei forme. Aici, ceea ce e inaparent sau diafan, spuneam, nu e imaginea vizibilă, ci mediul în care ea arată invizibilul, vălul diafan în care ea se imprimă drept chip al invizibilului, prin care acesta se arată. Iar ceea ce se arată sunt „cristalinele sfere din cer", „zările cerului-crin",[38] imagini prototipice care trec şi transpar, aşa cum „trec prin aer adânci serafimi, / Serafimi cu àripi cari văd / Mii de arìpi ce au ochii sublimi / Prin aerul sfânt se străvăd". Adică modelul care se dezvăluie în imagine, strălucind în ceea ce îl arată şi îl ascunde totodată: „Prin înfățişările cerului, poetul invocă acel ceva care, dezvăluindu-se, face să apară în deplină strălucire tocmai ceea ce se ascunde şi-l face să apară *ca ceea ce se ascunde*" (s. n.); „întrucât creația poetică ia această misterioasă măsură, şi o ia în raport cu chipul cerului, ea vorbeşte în « imagini »"; „esența măsurii este de aceea identică cu cea a cerului".[39] Acest punct interior al dezvăluirii nu e un cuprins cogitabil ori un orizont al ființei, conform măsurii doxale, ci un invizibil incomensurabil paradoxal ce nu intră în cuprinsul vederii.[40] Un cadru inconturnabil al supra-măsurii. Măsura este de fapt dimensiunea pe care imaginea o ia peste măsură, căci e a cerului nemăsurabil, iar singurul în stare să se măsoare cu cerul este sufletul, hărăzit cu darul nebuniei sacre, el însuşi măsură a vederii cu duhul: „instrumente ale măsurii nu pot fi decât sufletele, atunci când zeii le acordă, (...), darul de a vedea clar. Sufletul recunoaşte lungimi cari înfruntă rațiunea".[41] Atunci când acest har e acordat, ceea ce se vede e „geometria cerului divin", „cerul a cărui viziune fulgeră încă".[42]

Nu e de mirare, în acest context, că „tot universu-n cadențe / Îmi cer inima, sufletu-mi cer", căci atât inima cât şi sufletul sunt singurele măsuri ale universalului. De mirare e numai zbuciumul „în inima-mi tristă", cufundarea în tristețe „şi-n spaimă de sufletul meu". Dar tristețea aparține sufletului captiv în materia lumii, acolo unde el nu poate fi măsură, ci e măsurat de „patima tristei viețe", cade sub măsura propriilor limite.[43] Or condiția sa ontologică definitorie este să existe nu în măsura în care e degradare a esenței, „nu în măsura în care e cutremurat de vântul sălbatec al lucrurilor lumii, ci în măsura în care el e armonie, formă cristalină a totului, zâmbet răsfrânt al unității".[44] Atunci însă când vede lumina doar în nălucire, e sufletul care şi-a pierdut aripile, esența zborului zeiesc, fiind „doar o fărâmă de zeu; / Căci ce-i zeul ce-şi pierde arìpele?". Zborul e posibilul imponderabil, înălțarea şi *orientarea* spre orientul vederii, spre unitatea care vine de sus, adică din cer. Tema platonică a atelajului înaripat – imagine a sufletului – pune accentul tocmai pe „firea aripii – prin care sufletul se înalță"[45]: „natura a înzestrat aripa cu puterea de a face ca ce e greu să se ridice către înalturi, acolo unde îşi are neamul zeiesc sălaşul". Căci „din toate câte țin de trup, ea mai ales ne înrudeşte cu divinul".[46] Când însă, „prin cine ştie ce năpastă, de viciu şi uitare", sufletul se îngreunează, el „îşi vatămă aripile şi cade pe pământ", „mulțime de suflete se schilodesc, iar alte multe îşi află mulțime de aripe frânte", iar „din această clipă, părelnicia rămâne să le fie hrană".[47] Este situația în care se află – în poemul discutat – cel care, simțindu-se doar „o fărâmă de zeu", exclamă: „Unde mi-s, Doamne, arìpile? // De ce mi-ai dat sfinte-aspirații / Şi doruri nebune mi-ai dat, / De ce îmbrăcat-ai în grații / O humă şi-atâta păcat / Şi de ce mi-ai luat, Doamne, arìpile?". Aripile însă nu sunt absente, căci mărturia lipsei nu e în sine o negație; afirmând dureros absența, sufletului i se arată posibila trecere spre ascunsul divin, transparența care se oferă în *fiorul* inaparentului: „Şi ca orice infirm care-şi simte / În brațul secat un fior, / Dau mereu din arìpile-mi strâmte / Şi-arìpile absente mă dor". Absența care doare e absența unei prezențe înfiorate, unda în care viziunea cerului încă fulgeră, căci dorul formei ce însuflețeşte materia e o memorie a esenței. Figură a izvorului nesecat, zbaterea aripii nevăzute țese din firele lumii armonia posibilului.


Ioan Augustin POP - **The Hall 1**

Note şi referinţe bibliografice

[1] Dan Botta, *Scrieri*, IV. *Eseuri*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, pp. 47-48.

[2] *Ibidem*, p. 39.

[3] *Ibidem*, p. 35.

[4] *Ibidem*, p. 44. „Până când o armonie să înflorească în luciul ei, materia exige o solicitare infinită. Filosof, sau poet dacă vrei, e acela care prin această căutare, prin acest dor pasionat, se ridică până la esenţe" (*ibidem*, p. 51).

[5] *Ibidem*, p. 35. „Sufletul nu e decât un dor, o pasionată evocare a esenţelor", un „nesaţiu de forme" (*ibidem*, p. 50). Reminiscenţa e operantă în sânul materiei tot datorită sufletului: „De aceea în umbrele deşarte ale lumii, în simulacrele informe ale formei, sufletul acesta *recunoaşte*, sufletul îşi mai aduce aminte" (*ibidem*, pp. 51-52).

[6] *Ibidem*, p. 28.

[7] *Ibidem*, p. 20. „În unda luminoasă a pământului, spaţiul nostru cunoaşte o proiecţiune de coloană"; „Timp şi spaţiu se identifică în undă. Acolo *exist*, drapat într-o piatră mai liniştită ca safirul. Aici, sunt ceea ce trece" (*ibidem*). „Cosmosul viu, lumea în eternă unduire" sunt imagini ale viziunii dionysiace (cf. Dan Botta, *Frumosul românesc*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 73, sau în *Unduire şi Moarte*).

[8] *Charmides*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 20.

[9] *Ibidem*, p. 18. „Conştiinţa neîndurată a ritmului", „acest dor de ideal, această sete de euritmie" (*ibidem*, p. 29).

[10] *Ibidem*, pp. 24, 26.

[11] *Ibidem*, pp. 11, 32.

[12] Dan Botta, *Virtutea cuvântului*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 114. „Cuvântul participă simultan de la natura sublimă a ideilor ca şi de la tristeţele substanţei. El e ca o vibraţie constituită de două tensiuni extreme: a materiei spre absolut şi a ideilor spre materie. (...) Cuvintele închid, însă, dincolo de valoarea lor simbolică, o lume de intenţii, de subînţelesuri, de aluzii, de sensuri părăsite cari constituie ca o prezenţă de al doilea ordin, lunară, inelară, de halo", ceea ce Dan Botta numeşte „corpul luminos al cuvintelor" (*ibidem*, pp. 114-115).

[13] *Despre arta poetului*, în Dan Botta, *op. cit.*, vol. IV, p. 183.

[14] Platon, *Timaios*, 50 a – 52 b.

[15] „De aceea, cel care are a primi în el toate formele, trebuie să fie însuşi lipsit de orice formă" (*ibidem*, 50 e).

[16] *Ibidem*, 52 c.

[17] „În timp ce unei realităţi care există cu adevărat îi vine în ajutor raţionamentul adevărat şi exact, potrivit căruia, câtă vreme cele două sunt lucruri distincte, niciunul dintre ele nu poate vreodată să ia naştere în celălalt, pentru a ajunge să fie unul şi acelaşi lucru şi totodată două" (*ibidem*, 52 c).

[18] Îi suntem recunoscători lui Virgil Ciomoş pentru a ne fi pus la dispoziţie textul comunicării pe care a susţinut-o la colocviul „Cartésianisme – phénoménologie – théologie. La réception de la philosophie de Jean-Luc Marion en Europe centrale et orientale" (Budapesta, 2010), din care cităm (în traducerea noastră): „*Khôra* se arată a fi un fel de « apariţie » a cărei esenţă relevă, de fapt, inaparentul. Un inaparent totuşi sensibil sau, mai curând, un invizibil redefinit ca frontieră ivită în chiar interiorul vizibilului" (*Phénoménologie de l'inapparent et apophatisme chrétien*, pp. 2-3).

[19] Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, pp. 18, 22, 26.

[20] Dan Botta, *Frumosul românesc*, în *op. cit.*, p. 66.

[21] Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, p. 23.

[22] *Ibidem*, p. 30.

[23] „Ritmul cosmic incide, în inima noastră, armoniile lumii se dezvoltă, o vastă respiraţie palpită în ceruri, sânul virginal al nopţii se ridică şi se pogoară" (*ibidem*, p. 27).

[24] *Ibidem*, p. 32.

[25] *Ibidem*, pp. 43, 53. „Conştiinţă limpede a ritmurilor, ascultare a orbitelor" (*ibidem*, p. 54), „actul sufletului contemplându-şi esenţa" (*ibidem*, p. 55).

[26] Precum „în inima muntelui, în piatra încă fericită, e virtualitatea tuturor statuilor lumii, e oceanica vultoare a tuturor modelărilor posibile" (*ibidem*, p. 43).

[27] *Ibidem*. „Acolo e cerul pe care-l ascultăm în efluviile nopţii. Regiunea solemnă şi limpede a *Dikei*. Justiţie a luminii, concordie a spaţiilor. Acolo sunt numai raporturi cristaline, simetrii de roză" (*ibidem*, p. 42).

[28] Dan Botta, *Despre arta poetului*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 178.

[29] Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, vol. IV, pp. 38-39.

[30] Dan Botta, *Scrieri*, vol. I. *Versuri*, ed. cit., pp. 199-201.

[31] Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 44.

[32] *Ibidem*, p. 46. „Credinţa veche a Thraciei – relevată şi de Herodot – a concepţiei prin păcat, a existenţei considerate ca o decădere a sufletului din condiţia lui divină, ca o întristare, ca o durere – credinţă inerentă marelui idealism" (Dan Botta , *Unduire şi Moarte*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 77).

[33] Dan Botta, *Despre arta poetului*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 184.

[34] „Sub Septentrion, acolo unde mari paseri stymphaliene îşi scutură neprihănitul fulg" (Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 23).

[35] *Phaidros*, 244 b-e.

[36] „Adevărul e că dintre bunuri, cele mai de preţ se nasc din nebunia cea dată nouă în dar de zei" (244 a), iar „nebunia, când hărăzită-i de la zei, este ceva frumos" (244 c), „stă mai presus nebunia care ne vine de la zeu pe lângă omeneasca chibzuinţă" (244 d).

[37] E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec* (*Grecii şi iraţionalul*), Ed. Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 244.

[38] „Profilul de crin, simetria hexagonală a lumii se ivesc din cultul formelor" (Dan Botta, *Despre arta poetului*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 184).

[39] M. Heidegger, „...În chip poetic locuieşte omul...", în *Originea operei de artă*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995, pp. 214, 215.

[40] „Orice vizibilitate ia loc în măsura cadrului său (...); dar ceea ce se revelează astfel umple până într-atât dimensiunile şi posibilităţile pe care le oferă acest cadru, încât fenomenul rezultant îşi pierde contururile el însuşi" (Jean-Luc Marion, *Vizibilul şi Revelatul*, Ed. Deisis, Sibiu, 2007, p. 35).

[41] Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, vol. IV, pp. 18-19.

[42] *Ibidem*, p. 17; *Despre arta poetului*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 186.

[43] „E trist de partea sa de umbră, de materia care-l încarcă şi – ca Ulysse pe malul Ogygiei – e trist de amara-i nostalgie" (Dan Botta, *Charmion*, în *op. cit.*, vol. IV, p. 44).

[44] *Ibidem*, pp. 36-37.

[45] Platon, *Phaidros*, 248 c.

[46] *Ibidem*, 246 d.

[47] *Ibidem*¸ 248 b-c. „De îndată ce şi-a pierdut aripile, el rătăceşte până ce dă peste tăria unui lucru de care se anină; aici îşi face el sălaş, ia chip de fiinţă pământească ce pare că se mişcă de la sine, când de fapt pricina mişcării este puterea sufletească" (246 c).

Friedrich MICHAEL

Dan Damaschin între viziunea unității și adâncirea în sine

1.Viziunea unității sau mistica naturii

Atât arta, cât și mistica sunt două căi ce converg către un același arheu, Divinul. În Europa, celebrele mistere de la Eleusis, considerate îndeobște ca fiind forma instituționalizată cea mai reprezentativă a spiritualității elene, au fost dăruite grecilor de către urmașii lui Musaios, fiul (spiritual) al lui Orfeu tracul, la rândul său arhetip al poetului. Altfel spus, mistica își află originile în poezie.

Sunt posibile în artă, ca și în mistică, două experieri vizionare, nici mai mult, nici mai puțin, două căi „misterioase" prin a căror parcurgere se poate obține mântuirea. Prima dintre ele, numită de teologul german Rodolf Otto „adâncire în sine" sau „absorbție în sine", constă în îndepărtarea de tot ceea ce este exterior (inclusiv de propria existență), retragerea în suflet și cunoașterea abisului său enigmatic – a posibilității de a locui și rămâne în el. Ea corespunde pasiunii cu care întemeietorul romantismului – Novalis – aspiră la insistența închiderii în sine, la refugiul în taina originară, aflată dincolo de fire, al cărei secret îl numește Noapte. Compunând *Imnurile către Noapte*, lumea rămâne pentru poet în urmă. Ea nu mai este nici bună, nici rea; nici iubită, nici urâtă. Fără regrete și fără amintiri solare, sufletul se cuibărește la sânul Divinității, fericit să afle că n-a plecat de-acolo, de fapt, niciodată.

Cea de a doua cale poartă în mistică numele de „viziune a unității". În cadrul ei, poetul vizionar ori misticul „vede" cum Unul este peste tot, sau, așa cum spune Heraclit (fragmentul 50), că „Unul este totul". *Hen* și *panta* formează o unitate duală unică în genul ei, complexul amfoter participial-ideal *to xynon*: „Comunul" – pe care grecii l-au numit *physis*, iar romanii l-au tradus prin *Natura*: „naștere". Din această perspectivă Heraclit exclamă (fragmentul 10): „Din toate Unu și din Unu toate".

Originea *simplă* (adică fără părți), Divinul sau Unul-fără-al-doilea, se mișcă în sine *omogen* (ea însăși în ea însăși) așezându-se sub propriile sale determinații, care la nivelul lor elementar sunt cele patru stihii ale lumii. Ea se „cuantifică" într-o mulțime infinită de „cuante" – unități discrete care nu întrerup totuși continuitatea inițialului, reușind în mod paradoxal să se unifice cu sine tocmai prin această atomizare, să crească și să se refacă, într-o viață gigantică, din fiecare celulă germinativă pe care a pus-o. Și fiecare din aceste semințe primordiale încolțește, dă un vlăstar ce se ivește în lume, tetradic la rândul său, cu câte o parte a sa în fiecare element cosmic, conferind întregului naturii aspectul de luxuriantă bogăție, ce se revarsă dincolo de tot ceea ce este, în imensitatea lui tot ce poate și trebuie să fie.

Această artă solară, ce corespunde viziunii unității, poate fi denumită *olimpiană* sau *mistică a naturii*. Ea reprezintă o poezie a *physis*-ului (nu doar a arheului său), așa cum Hölderlin, primul, l-a redescoperit din poezia lui Pindar, după mai bine de două mii de ani de uitare metafizică – și a încercat să-i dea glas în versurile sale sibilinice, cu aceeași fervoare inițiatică cu care Novalis se angajează orfic în mistica Nopții. Poetul olimpian strălucește în lumină, bucuros *să locuiască poetic* în lume și gata să retrăiască viața de mii de ori, de milioane de mii de ori, la nesfârșit, într-o eternă reîntoarcere a identicului.

Hölderlin și Novalis: două izvoare ale poeziei pure, postmoderniste, transmetafizice. Doi vizionari care nu și-au depășit numai timpul lor, ci și vremurile ce i-au urmat, trecând senini, dar și intangibili, prin furtunile romantismului, neatinși de cataclismele demolării lumii de către „moderni", îndelung nebăgați în seamă și, în fond, neînțeleși, ignorați – dar păstrându-se pentru un ev care este al lor, pe care-l așteaptă încă să vină. Ei sunt deja acolo, în acel spirit al viitorului, ce începe să strălucească odată cu clipa prezentă, așa după cum vom vedea, odată cu creația poeților români. Și glasul lui Nietzsche (primul fiu spiritual al lui Hölderlin – Heidegger fiind al doilea) cheamă parcă în numele lor poeții „pe cei mai înalți munți", în aerul tare al înălțimilor, de unde asemenea viziuni sunt posibile: „Înaltă constelație a Ființei!/ - pe care n-o atinge nici o vrere,/ - pe care n-o pătează nici un Nu,/ etern Da al Ființei,/ sunt al tău Da etern:// căci eu, eu te iubesc, Eternitate! –" (Nietzsche, *Glorie și Eternitate*, trad. Ștefan Aug. Doinaș).

Dacă ar fi rezumată hermeneutica la care Heidegger l-a supus pe Friedrich Hölderlin, s-ar putea spune că natura este la dânsul un alt cuvânt pentru a numi atât firea – sistemul ontologic tetraelementar purces din Unu –, cât și ființa, în înțelesul acordat ei mai de dinainte de către Hegel. Iată ceva cu care un poet nu poate fi de acord. În ciuda perspicacității lui prodigioase și a imensei sale științe, Heidegger nu este o călăuză bună prin lumea exotică a lui Hölderlin, situată dincolo de fluviul lat al uitării ce separă de noi paradisul pierdut al gânditorilor presocratici. El rămâne un metafizician – ceea ce înseamnă: el este cantonat integral în orizontul ontologic, al firii; Unul, arheul naturii, dar și silogismul compus din intelect – Logos – ființă, scapă privirii sale și este falsificat, împins în uitare prin aducerea sa, de fapt numai a numelui său, pe palierul dezvăluirii, acolo unde el nu-și are niciodată locul!

Dar Hölderlin n-ar fi fost mare dacă s-ar rezuma la atât; dacă ar fi numai cel mai înzestrat și mai elevat poet metafizician – cântăreț al firii ca fire. Grandoarea lui constă tocmai în faptul că a văzut natura ca pe-o sămânță din care crește un vlăstar. Iar această sămânță primordială (arheul) nu dispare în ceea ce crește dintr-însa; ea o însoțește mereu din interior, o generează continuu și o resoarbe permanent pentru a-i putea da din nou naștere; ea ocrotește „planta" firii, păstrând-o în sine, fiind totodată centru și circumferință a tot ceea ce este – și rămânând tot timpul în afară de spațiu și timp, la baza palierului fanic al naturii, ca fundament criptic, ultim, abisal. Așa cum Blaga ar fi putut spune, natura se dedublează în criptic și fanic. Un *kryptesthai* este complementar lui *phainesthai* în natură. *Physis kryptesthai philei* (Heraclit, fragmentul 123).

„Din toate Unu și din Unu toate" (Heraclit, fragmentul 10). *Hen* și *panta* trebuiesc bine distinse

între ele, chiar pentru că, aşa cum afirmă Aristotel, „ele sunt unul şi acelaşi lucru şi de aceeaşi natură”. Confuzia dintre Unu şi elemente este tot timpul posibilă; o confuzie catastrofală, care-l înmormântează pe Dumnezeu (Unul, *to theion*, Divinul) în uitare – şi ne condamnă să trăim într-o lume fără Dumnezeu: în *Weltanschauung*-ul metafizic, în întregime ontologizat.

Hölderlin resimte dureros tocmai această izgonire a zeilor, care este fapta imperialismului ontologic. El n-ar fi poetul Divinității, al Dumnezeului viu, dac-ar crede alături de toți scolasticii că *Deus est esse* (sau invers, că *esse est Deus*). *Deus* este la dânsul, mai curând, *Deitas*: Divinitatea mai înaltă în origine decât Dumnezeu însuşi – aşa cum cu gotică îndrăzneală spune Meister Eckhart: „Ascultați-mă! Vă rog, pe adevărul veşnic nepieritor şi pe sufletul meu: rețineți neauzitul! Deitatea şi Dumnezeu sunt la fel de deosebiți pe cât sunt cerul şi pământul. Cerul este cu mii de leghe mai sus. Tot aşa şi Deitatea față de Dumnezeu. Dumnezeu vine şi trece... – Fericit cel care a înțeles această predică”.

„Astfel, iute trecător/ e tot ce locuieşte în ceruri” cântă şi Hölderlin în *Sărbătoarea păcii*. Chipul divinului, apărat cu gingaşe arme, cade pe pământ dintr-un trunchi bătrân, care face să ne fie apropiate, nouă oamenilor, stihiile străine (*die fremden Kräfte*). La ceasul de seară se vesteşte însă, venind de departe, un oaspete scump: Prințul serbării, care-şi dezminte surghiunirea – şi cu ochii plecați, uitat, într-o umbră uşoară, apare în chip de prieten şi este ştiut pretutindeni: „De cereşti, liniştit sunătoare,/ Paşnice zvonuri e plină/ Şi-aerisită sala zidită din vremuri bătrâne,/ Lăcaş fericit; împrejurul covoarelor verzi/ Nor de bucurie respiră, şi până departe se-nşiruie/ Strălucind de pârguite roade şi cupe de aur/ De-o parte şi de alta/ Pe câmpia netedă mesele,/ Căci venind de departe/ S-au vestit aici,/ La ceasul de seară, scumpi oaspeți./ Şi cu ochiul cețos mi se pare că-l văd,/ Cum surâde după truda sălbatică-a zilei,/ Pe însuşi domnul serbării./ Şi chiar dacă tu, bucuros, îşi renegi străinătatea,/ Şi ca istovit de lunga, eroica luptă,/ Cu ochiul plecat, uitat, într-o umbră uşoară,/ În chip de prieten apoi, pretutindeni ştiut,/ Măreția ta totuşi ne-ncovoaie genunchii, nimic/ În fața ta, un lucru doar ştiu: muritor nu eşti./ Multe-ar putea tâlcui înțelepții; dar unde/ Un zeu se iveşte,/ Limpezimea totuşi e alta.// (...) // Totuşi multe-am primit din/ Cele divine. Dăruite ne-au fost/ Flacăra-n mână, şi țărmul şi undele mării,/ chiar mai mult, căci omeneşte ne sunt/ Apropiate aceste străine stihii./ Iar stelele-nvață, în fața ochilor stând,/ Dar asemenea lor nu eşti niciodată./ Încă Celui-viu-întru-toate, ce dă/ Bucurie multă şi cântec,/ Numai Unul fiu îi rămâne, putere a păcii,/ Şi-l recunoaştem acum,/ Acum, când recunoaştem pe Tatăl/ Şi, Stâlp al sărbătorilor,/ Înaltul Spirit/ În lume, la oameni pogoară.” (ibid., trad. Ştefan Aug. Doinaş şi Virgil Nemoianu).

Poezia nu poate fi înțeleasă decât ca fiind un organism viu. Poeții sunt celulele sale, ce mor spre a renaşte şi a se înlocui unele cu altele. Hölderlin este fiul Greciei, al anticei Hellada, tărâm al lui Platon, al Minervei şi al lui Apollo: „Dacă-n umbră de platani, la blânda/ Undă-a lui Cephisus scânteind/ Unde tinerii-şi visau izbânda/ Şi Socrate-i cucerea grăind,/ Unde-Aspasia prin mirții-n floare/ rătăcind, din agora prindea/ Aprigă-a mulțimilor suflare,/ Unde Platon raiuri zămislea// Unde vara aromând de cânturi/ Strălucea, şi – cinste aducând/ Protectoarei – se sfărmau avânturi/ Seara de-al Minervei munte sfânt – / Unde-n mii de ore dulci cu-Apollo/ Viața dispărea, părând un vis,/ de te-aş fi-ntâlnit, iubite,-acolo/ Cum, cu ani în urmă, mi-a fost scris;...// Atica, măreața, e pierdută;/ Unde dorm străvechii fii de zei,/ pe ruina marmurilor, mută,/ Stau cocorii, întristați şi ei;/ Primăvara iar surâde-n cale,/ Nu-şi mai află însă frații buni/ La Ilissus în sfințita vale – / Zac sub mărăcine şi cărbuni.// Alt tărâm vrea sufletu-mi să simtă/ Cu Alceus şi Anacreon,/ Mi-ar plăcea să dorm în casa strâmtă/ Lângă sfinții de la Marathon;/ Fie-mi asta lacrima ce-o stoarce,/ Ultima, Elada – plai visat!/ Sune, sune-mi foarfecile, Parce;/ Inima mea morților s-a dat!” (*Grecia*, versiunea a treia, trad. Ştefan Aug. Doinaş).

Hölderlin apare însă în istoria spiritului mult prea târziu pentru Hellada şi prea devreme pentru epoca căreia îi va fi dat să înflorească din sămânța aruncată de el pe solul germanic. „Dar, prietene! Noi venim prea târziu. Cei drept, zeii trăiesc,/ Însă sus peste creştete, sus într-o altă lume.” (*Pâine şi vin*, trad. Ştefan Aug. Doinaş). Grecia, tărâmul fermecat în care contactul cotidian cu zeii era nu numai permis, ci constituia un dat al omului de la sine înțeles, nu mai există demult. Speranța renaşterii vechiului spirit grec, crede Hölderlin, stă în spiritul german, moştenitor al anticei țări unde răsunau în pace glasurile muzelor şi al lui Apollo: „De mult, de prea mult timp ascunsă/ E cinstea datorată cerului. Căci ei chiar mâna trebuie să ne-o conducă/ Şi o putere ruşinos ne smulge/ Inima./ Căci jertfă cere tot ce e ceresc./ Dar când un zeu este lăsat deoparte,/ N-aduce nici un bine./ Noi am slujit Țărânii Mume,/ Şi de curând luminii soarelui slujit-am,/ Neştiutori; dar Tatălui, care domneşte/ Asupra tuturor, îi place/ Îndeosebi să-i îngrijim/ Slava statornică, şi toate câte sunt să fie/ Tâlcuite bine. E rostul cântării germane.” (*Patmos*, trad. Ştefan Aug. Doinaş).

Ceea ce nu i-a fost dat să vadă însă lui Friedrich Hölderlin este *eşecul lamentabil*, dar şi necesar, al „rostului cântării germane”. Neînțeles de contemporani, ajuns pentru ei *nebunul satului*, apucă însă să le creioneze un portret, rămas definitiv, mai înainte ca masca tragică a lui Scardanelli să i se aşeze pe chip: „Barbarii din vremuri vechi, ajunşi şi mai barbari prin propria lor strădanie, prin ştiință şi chiar prin religie , absolut incapabili de orice simțământ nobil, corupți, din fericire pentru divinile Grații, până în măduva lor, jignitori pentru orice suflet ales, atât prin exagerare, cât şi prin meschinărie, surzi şi lipsiți de simțul armoniei, ca cioburile unui vas aruncat în şanț... . Spun cuvinte aspre, dar le-am spus totuşi, pentru că arată adevărul: nu-mi pot închipui un alt neam mai sfâşiat decât germanii. Vezi între ei meşteşugari, dar nici un om; gânditori, dar nici un om; preoți, dar nici un om; stăpâni şi robi, tineri şi bărbați aşezați, dar oameni deloc...” (*Hyperion*, trad. Ştefan Aug. Doinaş). Astfel, barbarii lipsiți de simțul armoniei, adoratori netrebnici ai erei tehnicii, au ferecat mormântul lui Hölderlin cu şapte lăcate. Poezia sa nu a rodit nicidecum pe solul german. I-a fost dat să rodească, dar nu acolo. Ea se dezvoltă chiar astăzi, nu însă printre barbari, ci printre oamenii nobili, ce îşi cunosc originea. Un exponent de seamă al acestei poetici, ce şi-a făcut ucenicia în nobila casă a maestrului Hölderlin, este poetul clujean Dan Damaschin.

2.Ani de ucenicie

Poezia de început compusă de Dan Damaschin este una eminamente vizionară, ale cărei *landmark*-uri sunt trasate cu mână fermă de către maestrul său, Friedrich Hölderlin. Ele coincid, la limită, cu viziunea aurorală, greacă, a naturii ce creşte aidoma unei plante din propria sa sământă; pentru poetul român – firea tetraelementară purcede din Unu, spre a se reîntoarce apoi înapoi în arheul său: „O nepreţuită aţipire a verbului înturna firea în uitare" (*Fruntariile inocenţei*). Circularitatea firii implică atât o ieşire, cât şi o întoarcere în arheu, în Unu, bine numit de poet *Înfricoşătorul*, căruia aceasta îi împrumută chipul ori este chipul său în planul ontologic: „răsputerile simţurilor nu-ţi mai ajungeau spre a-l recunoaşte/ Într-atât împrumutase chipul Înfricoşătorului" (ibid.). Absolutul, în izolarea sa, stă ca fundament a tot ceea ce insistă în ceruri şi există în lume. Cel-rupt-de-orice-legături este cu totul străin, fiind retras în *uitare* ca negativitate primordială, refuzând orice atribut şi apărând prin aceasta conştiinţei poetice drept *Înfricoşătorul*, cel ce este resimţit printr-un sentiment de *mysterium tremendum*.

Pentru Dan Damaschin complexul amfoter participial-ideal Unu-fire este redat prin simbolurile trandafirului şi cel al clepsidrei. *Trandafirul*, străvechi simbol al centrului, al inimii şi al iubirii ce o defineşte ca modalitate de cunoaştere, se află într-un raport de complementaritate cu *clepsidra*, simbol al timpului, al secţiunii longitudinale prin albia firii, ce surprinde procesul analitico-sintetic al desfăşurării ideilor ce *curg* asemenea unor şuvoaie de apă prin matca sa. Trandafirul constituie începutul: „Agerimea spinului de aramă sângele copilului a cunoscut-o întâi" (*Trandafirul şi clepsidra*). Cântată este starea primordială, cea de mai dinainte chiar de naşterea sufletelor-monade în Monada monadelor: „Nimic nu-ţi îngăduia să întrevezi planurile crugului, ce punea Vremea la cale/ Voia timpului, tertipurile-i nedesluşite rămâneau cu meandrele miresmei/... protector" (ibid.). Din această *stare primordială* are loc purcederea în lume, o catastrofică „surpare a edificiului de petale". Este o prăbuşire din cel mai înalt loc cu putinţă în planul cosmic, ontico-ontologic: „O, purpura sa prădată,/ Surpare a edificiului de petale/ Nu ezitai să le pui în cumpănă căderii unui imperiu" (ibid.).

Pentru cel ce are viziunea unităţii, Unul este peste tot. De aici şi până la aţintirea viziunii asupra firii spaţio-temporale nu mai este decât un pas. „Timpul este un copil care se joacă, mutând mereu pietrele de joc; este domnia unui copil" ne spune Heraclit (fragmentul 52). Urmând înţelegerea Obscurului, Dan Damaschin afirmă şi el: „«Un copil care se joacă cu pietrele de joacă»: timpul lumii" (ibid). Este o deplasare a „centrului de greutate" a obiectului viziunii către ceea ce există, către spaţiu şi timp: „(Crezuse de cuviinţă Efesianul), «domnia unui joc de copii»,/ Nepăsându-i prea mult de icoanele în care şi-l înfăţişează mulţimea supuşilor/ (Coasă, Cascadă, Clepsidră, Torent) deplin încredinţat că/ Mereu le va scăpa câte ceva, că esenţa-i necuprinsă în întregime va rămâne totuşi" (ibid.). Esenţa este propriul (*to idion*) ieşit în afară, în planul ontologic. Ceea ce purcede din propria sa sământă, venind în lume, odată ajunsă să fie, este chiar firea. Firea este esenţa. Privită în secţiune longitudinală, ea este timpul, pe când în secţiune transversală este spaţiul. Avem astfel, două elemente *lungi*, cel al deplierii, respectiv cel al plierii sintetice a ideilor din şi către unitatea din care purced, şi două elemente *scurte* sau puncte de inflexiune, elementul numit de greci *he ge – pământ*, al prezenţei, acolo unde spaţiul este infinit şi timpul este zero, şi cel numit *to pyr – foc*, tot punctiform, acolo unde timpul este infinit iar spaţiul este nul, opus *pământului*, ce constituie proiecţia în fire a arheului, devenit astfel element.

Cel ce stă ascuns în interioritatea firii spaţio-temporale pe care o generează continuu este însă arheul. Din perspectiva acestuia, spiritul sau duhul este ignorat. Doar floarea (trandafirul, inima, arheul) într-adevăr contează: „Despodobind un altar, ignorând ceea ce dăinuie, duhul florii" (ibid.).

Timpul provine din arheu, din Unu. Vechii greci îl numeau pe zeul timpului Chronos. Chronos este o entitate ontologică, timpul însuşi. El diferă „ca de la cer la pământ" de titanul Kronos, cu a cărui nume elenii îşi reprezentau intelectul substanţial. Dan Damaschin îi confundă însă, acordându-i zeului intelectiv un rol ontologic: „îndărătul pâlcului de trandafiri spectrul unei clepsidre/ O preoteasă a lui Cronos, neclintită, neînduplecată în hotărârea-i" (ibid.).

Punând în balanţă „de partea cui să fie", a ec-sistenţei sau a in-sistenţei, poetul optează, în cele din urmă, în favoarea planului henologic. „Astfel răsufletul meu nu se putea hotărî decât de partea trandafirului/ chiar şi când numele lui nu părea decât o făgăduinţă făcută morţii" (ibid.). Este o retragere din lume către ceea ce profanului îi poate apărea drept moarte; de fapt, retragerea sau replierea are loc către însuşi izvorul vieţii.

Dan Damaschin se află „De partea celui care neîntârziind mai mult decât se cuvine în zariştea firii,/ Neîncercând trufaş să se agaţe de sceptrul luminii, credincios/ Până la sfârşit dezvăluirii şi retragerii în nevădit/ Într-un grai asfinţit încredinţa memoriei mele/ Ceva ce nu poate fi silit să treacă prin strâmtoarea niciunei clepsidre/ Tăria unei miresme sfidând culorile zădărniciei" (ibid.).

Natura este sistemul autarhic tetraelementar ce se dezvăluie din propria sa origine-arheu, ca fire, spre a se reîntoarce înapoi în Unu. Dar ceea ce este dincolo de fire, de planul ontologic şi de temporalitate, adică Sacrul, compus (şi nu simplu, adică fără părţi) din intelect, Logos (numit şi Viaţă de către neoplatonici) şi fiinţă (multiplu-în-Unu), mai presus de care insistă Cel-ce-se-află-dincolo-de-ceruri, Absolutul sau Unul-fără-al-doilea, „nu poate fi silit să treacă prin strâmtoarea niciunei clepsidre".

Armonia este liantul ce strânge în Logos sufletele laolaltă. Pătruns pe tărâmul iubirii, poetul vede cum „din senin se ivea spectrul unei armonii, se năzărea o oază în care zeii vieţuiau aievea, divinul nu tânjea după nimic" (*Lecţia de limbă moartă*). Este viziunea stării primordiale, cea mai de dinainte de naşterea Cosmosului, a stării dominate de armonia originară. Dincolo de fluviul Lethe se află împărăţia Uitării însăşi: „Uitasem fraza prin care Firea singură se reînsufleţeşte. Ispăşind trebuia să adăst până parabolele stihiilor îşi vor fi iscat iarăşi cursul" (ibid.). Cel ce experiază, vizionarul, uită firea şi cele patru stihii ale sale, în favoarea regăsirii interioare

a arheului, din care sufletul însuşi nu a plecat niciodată.

Lecţia predată de Hölderlin şi bine înţeleasă de ucenicul acestuia este cea a conturului naturii, sistem autarhic compus din Unu şi din fire, *aflate în relaţie de complementaritate*. „Sunt hotărât prin nehotărârea ta/ *Nenumărându-mi meandrele răsufletului*/ *Îmi refuz apropierea de nume*/ Prundul înălbit primind să te boteze/ *Însemni umbra lumilor*/ Necontenit fiind de faţă şi retras" (s. n.) (*Metafora).* Cele ce se află *aici*, în lume, sunt semne ale celor de *dincolo*. Iar ceea ce se află *dincolo* poate fi doar bănuit, intuit de poet: „Când înţelesul lucrurilor e întrecut de Aducerea aminte/ Laşi Metafora să te adeverească./ Metafora îmi apare prevestire/ După cum nu urmează nicicând,/ Nerăspunsul abia sperat de invocaţia mea;/ Dintre toate semenele, semnele – Semele/ Rodind după ce a fost mistuită de înfăţişarea splendorii;/ Metafora – untdelemn nutrind clară ardoarea mea/ Îmi îndestulează simţurile şi ele o cinstesc;/ Metafora îndrumând prin intermundii,/ Pasageră în lumină,/ Din stanele silabelor ei imnuri ţie./ Metafora scrutează o zarişte după/ Care te-aş putea bănui..."(ibid.).

În spatele *evidenţei* firii, Dan Damaschin mai intuieşte ceva: „Şi necuprinsul unui tâlc îmbie o zarişte/ Unde reculegerea firii poate să aibă loc" (*Cel care deprinde rostirea*). Este ceva asemenea unei umbre a existenţei, ceva tenebros, a cărei nelămurire se întrevede doar într-o oglindă a ceea ce este: „ci ne stă adesea, nouă, cuvântul în eclipsă/ Umbra unei nelămuriri se aţine oglindirii/ Spre care se apleacă piscul imaculat, scânteietorul" (ibid.). Dincolo de Lethe, fluviul uitării, se află peisajul imaculat unde hălăduiesc mumele: „Înaintea numirii lucrurilor aproape desluşind/ Murmurul mumelor proslăvindu-ţi/ Înrudirea nesfârşită/ ca o înfrunzire foşnetul întrebărilor" (ibid.). Ecouri goetheene se fac simţite în aceste versuri, cu toată preponderenţa tonalităţilor înalte, hölderliniene în esenţă.

Cântul naturii îmbată parcă oficianţii misterelor marelui zeu Bacchus: „zeul viţei îmbăindu-şi în seve umerii, şoldul/ Exilul de bună-voie, în pisc al florii de colţ./ Între atâtea potire cu venin şi ciuperci smintite/ Pasul tău alegea înţelepciunea nevătămătoare/ Ci, grăbea înnoptarea în păduri de conifere,/ O ploaie de ace te însângera sub veşminte" (*Fruntariile inocenţei*). Răsună suav cântecul vârstei de aur, ale cărui ecouri încă le mai aude poetul. Iar ceea ce cântă acesta odată cu muzele este starea aflată sub imperiul divinei armonii, atunci când omului îi era permis contactul direct cu zeii naturii: „Nici o stavilă, nici o piedică ori îngrădire/ Nu îţi stânjeneau intimitatea contopirii cu miezul lucrurilor" (ibid.). Poetul, încă tânăr ucenic într-ale cunoaşterii tainelor naturii, mărturiseşte. „O meserie din copilăria lumii te grăbeai să îmbrăţişezi" (ibid.). *Vârsta de aur*, cântată altădată şi de către un alt mare maestru, Novalis, îl atrage astăzi ca un magnet, prin armonia ce o caracterizează, şi pe vizionarul român: „Un duh al vârstei de aur se prefira printre degete" (ibid.). Nu este descrierea unui extaz, ci a unei stări paradisiace resimţite aici, pe pământ, loc de unde Sacrul îi devine accesibil poetului: „neîndestulată zăbavă pe cărările extazului într-un luminiş asfinţit/ O, răspântii ale sufletului când iscodeşti în unghere şi hrube/ Zăcăminte ale inocenţei, provizii din zăpezile adiate întâia oară" (ibid.).

Conştiinţa clară a continuării liniei poetice trasată de Hölderlin îl determină pe Dan Damaschin să cânte în ton cu înaintaşul său, într-un poem pe care i-l dedică: „Ce temeiuri obscure nutresc speranţele celui care întreabă un mormânt? ... Dar cât e permis să încalci soarta altuia? Să urmezi celui care şi-a încâlcit de tot cărările cu ale zeilor?" (*Harfa smintită*). Iată dar ce-şi doreşte să realizeze, prin poezia sa, continuatorul, pe pământ românesc, al unei vechi tradiţii: „(a fi proroc al celui mai îndepărtat viitor;/ a ţese doliu pentru morţi neîntâmplate încă;/ a prohodi extincţii ce vor urma târziului nebotezat; a desluşi în floarea pomului împrimăvărat fructul putrezit,/ cu ochii tot timpul orbiţi de incendiul lucrurilor de la capătul vremii)" (*Aproapele meu, Heraclit*). Astfel răsună aspru glasul noului proroc, al celui căruia i-a fost dat de către zei să-şi cânte astăzi poezia, nu în ebraică, nu în greacă şi nicidecum în germană, limbi ce au amuţit în prezent, ci în limba română: „«Glasul profeţilor nerăsunând întru încântare, întru măgulirea vreunui auz»" (ibid.). Arta, poezia ca esenţă a artei, nu are nimic în comun cu divertismentul. Doar insolenţa barbară a Occidentului germanizat face asemenea confuzii. Dar în Apus nu mai există poeţi! Pe când aici, într-un peisaj transilvan, bardul român resimte dureros cruzimea viziunilor sale: „Viziuni resimţite aidoma unui pumn de sare în ochi,/ O stirpe de autofagi te alege martor al săvârşirii actului funest;/ Nici un fel de tertip nu ţi-a fost de folos spre a te sustrage priveliştii;/ Silit să vezi cum focarul voinţei tale nu poate să abată nici cel mai neînsemnat amănunt din făptuirea grozăviei;/ Cum pulsul tău nu e în stare să amâne cu o clipă deznodământul./ (Suflete ce par a-şi afla tihna în mijlocul pârjolului, vâlvătăii unor imense ruguri)" (ibid.).

Sfidarea heracliteană la adresa cetăţenilor Efesului, a vulgului interesat de politică, răsună încă în opera stihuitorului clujean asemenea unei anamneze: „(Oare nu te-ai numărat printre nevârstnicii juându-se în templul lui Artemis/ Unde el s-a retras fugind de anostele treburi obşteşti?" (ibid.). Întreaga viziune damaschineană este una a purităţii originare, exprimată în versuri la fel de obscure precum sentenţele bătrânului său prieten grec, pe drept cuvânt cunoscut drept *to skotos***.**

Cunoaşterea este o asimilare. Misterul divulgat de Iisus la *Cina cea de taină* tocmai aceasta înseamnă. Ajungând să cunoască cereştii prin mijlocirea poeziei, Dan Damaschin se află la limita blasfemiei, asemănându-li-se nemuritorilor pe care îi cântă: „Cumplit de lipsit de ruşine, aidoma lor, te cred zeii" (ibid.). Asemănarea survine din asimilarea a ceea ce este propriu celuilalt, asimilatorul (cunoscătorul) devenind astfel asemenea asimilatului (cunoscutului).

„Am Anfang war der Tat" a spus odată Goethe. Cu toate că lucrurile nu stau chiar aşa, ci Fundamentul-fără-fundament este abisul Unului, fapta fiind caracteristica poetului ce *dă naştere – poietes* – creaţiei sale, asemenea Creatorului, poetul ajunge, în cel mai înalt stagiu ce îi este îngăduit, să cânte începutul. Fapta sa este aceea de *a smulge* zeilor „focul sacru" şi de a-l aduce la lumină întregii omeniri. Poetul se opune prin fapta sa, într-un fel, firescului curgerii firii spaţio-temporale prin albia ei, a „puhoiului de clipe": „(Cel care se încumetă să înşface râului învolburat preţioasa pradă,/ Să i-o smulgă de la pieptul înspumat în care furia şi orgoliul clocotesc,/ Nu uită nici un moment că se pune de-a curmezişul unei divine rânduieli/ Şi că neîntârziind prea mult va sfârşi el însuşi pradă torentului, puhoiului de clipe)" (ibid.). Fapta

titanică de a reda poetic, prin intermediul viziunii, lumea zeilor prezintă riscul iminent de a-i înfrunta. Or, aceasta poate însemna, la limită, ca temerarul să împărtăşească soarta lui Prometeu. De aici decurg şi frământările interioare ale lui Damaschin, întrucâtva asemănătoare cu cele ale vechilor profeţi evrei: „(Clarviziune şi delir; utopie şi coşmar al deznădejdii;/ Revelaţie şi retragere a harului; predicatele noului ecleziast;/ Dezacorduri ale unui suflet în necontenită surpare;/ Maledicta şi eclipsele sacrului; invocaţii ambigue;/ Speranţa ce purcede din abis;...)" (ibid.).

Ne aflăm în faţa unei *preluări creatoare* a liricii germane de acolo de unde, sau mai bine zis de când, din acel moment al *istoriei ascunse a naturii* din care spiritul german a încetat să mai fie creator. Amintirea maeştrilor, printre care se află şi Georg Trakl, răsună încă în lirica lui Dan Damaschin: „... eden cutremurat, pajiştea/ În care se curmă zbaterea epilepticului./ Nesfârşirea unui lan de mac unduind cranii argintii/ Un tezaur de coşmare" (*Iniţialele vinovăţiei*). Hölderlin rămâne însă spiritul tutelar: „Lipsiţi de remuşcări sunt nepământenii şi totuşi/ Privirea zeilor nu suportă întâlnirea cu privirea ta" (ibid.). „Un Hölderlin amânându-şi mereu clipa înnebunirii" (*Poemul răspântiei*) se consideră românul că este. Şi, deopotrivă, un frate al Casandrei, preoteasa troiană ale cărei profeţii nu erau nicicând crezute: „Soră îţi este Casandra din puţinătatea minţilor ei glăsuind;/ «Pe alta împodobiţi cu sarcina asta strivitoare»/ (Când de nici un folos se vădea clarviziunea-i, aleasa smintire ce-a pogorât asupra-i)./ Căci nimeni nu se simte în mai mare măsură de prisos/ Decât clarvăzătorul ce şi-a încheiat rostirea./ Şi fără pereche e istovirea preotesei la capătul profeţiei,/ Propria-i netrebnicie resimţită ca vină" (ibid.). Odată profeţia făcută, poemul vizionar fiind scris, menirea poetului ia sfârşit. Până atunci însă rămâne de parcurs lungul drum ce pleacă de la preajmă spre a se ridica dincolo de *uitarea* apelor întunecatului Lethe. Baza, punctul de plecare al anevoioasei călătorii spirituale este lumea contemporană, desacralizată: „Să ascultăm monologul vântului la căpătâiul mileniului ce scapătă,/ Pe când în locul muzelor amuţite îi dictează poetului Angoasa:/ Presimt o iarnă a iernilor gătindu-se să ia în stăpânire Firea" (*Împotrivire la proiectul unei noi statui a zeului Marte*).

3.Ascensiunea în abis

Prima viziune, în ordinea apariţiei, este cea a firii. Firea este *spiritul*, forma sau ideea – manifestare, aspect – . Ea purcede din Unu, prin Logos. Spre deosebire de *sămânţa* sa, de Unu, firea nu este simplă, adică fără părţi, ci compusă, tetraelementară, mai bine zis tetrastihială. Logosul, prin care purcede firea, este cel *crucificat* pe tetrada ei, sacrificiul zeului constând chiar în această purcedere: „Te dezici de superbia spiritului în lucoarea armurii/ De purpura simbolurilor, laşi/ Să agrăiască sângelui tău primare înrudiri/ Frăţia crugului, stihiilor repusă în cinste/ Sub salcâmi ce dau în floare în biserici/.../ Încins cu furia simplităţii Poemul/ Speră să se învrednicească a i se acorda/ Să poarte însemnele crucificatului" (*Conversio*). Dacă planta în întregul ei, sămânţa şi ceea ce purcede din ea, este simbolul naturii, atunci floarea, la rândul său, este simbolul firii. Firea înfloreşte din propria-i sămânţă, din Unu. E o „primară înrudire" între frăţia celor patru elemente, reprezentând tetradica fire, şi floare, ieşire la iveală, înflorire a ceea ce stă ascuns dedesubt, sub pământ, într-o tensiune dinamică. Comunicarea acestor similitudini se face printr-o *agrăire***,** unde **a**-ul are rol de *alpha privativum*; nu printr-un limbaj obişnuit, colocvial, poate fi viziunea exprimată, ci printr-unul poetic, singurul limbaj propriu redării vizionare.

În vastul poem *Reculegeri*, replică actuală la *Elegiile din Duino* ale lui Rainer Maria Rilke, Dan Damaschin îşi precizează locul, mai precis starea iniţială, în care se află la început de drum: „Fără a dibui, fără a întreba îţi ştiai dinainte locul în Fire/ Din golul unui leagăn armonios/ Proslăveai înrudirea nesfârşită" (*Reculegeri*). Este resimţită o stare de prietenie, de familiaritate cu firea, care ajunge să i se destăinuie: „Prietenos ţi se destăinuia aducerea în zare a Firii" (ibid.). Sunt evidente în poetica lui Dan Damaschin ecouri ale gândirii lui Heidegger, care vorbeşte despre destăinuirea lui *Sein* către *Dasein***,** adică către om. Firea este albia prin care curge fluxul ideilor sau, în limbajul poetic al autorului *Reculegerilor*, „Curcubeul întrunea cele dezlânate" (ibid.). Totalitatea – *Panta* – ideilor sau *culorilor*, a cuantelor de calitate, întregul spectru vizibil este ţinut laolaltă în fire: „pleoape – curcubee îmi ţineau tăinuite icoanele avalanşelor cascadei/ Proslăveam aburul, răsufletul dintâi al odraslelor Firii" (*Fruntariile inocenţei*). Înţelegerea pe care o are vizionarul despre fire este cea a unei respiraţii, a unui abur ce se ridică uşor la suprafaţă, constituind planul ontologic, provenit din cel abisal, henologic. „Leagănul stihiilor mă îngăduia binevoitor în preajma-i" (ibid.) cântă fericit poetul. O adiere de vânt, rezultat al mişcării circulare a ideilor şi a fiindelor ce le conţin, se face pretutindeni simţită: „Vântul-copil netezea un creştet de păpădie/ Nesmintindu-mi un fir" (ibid.).

O bună locuire în fire implică conştientizarea aflării fiecăreia dintre cele patru părţi elementare ale spiritului poetului într-unul din cele patru elemente. Ei i se adaugă o bună locuire a sufletului individual în Biserica sufletelor, adică în Logos. „Rezultatul" este o *bună locuire în natură*: „toată silinţa îşi dădeau stihiile spre a te sluji/ Nici o stavilă, nici o piedică ori îngrădire/ Nu îţi stânjeneau intimitatea contopirii cu miezul lucrurilor" (ibid.). Locuirea în fire nu este scop al unei bune locuiri, ci doar o „parte" a sa, folosită, adică aflată în slujba „contopirii cu miezul lucrurilor". Iată dar cântul bunei locuiri aici, pe pământ, aşa cum i-a fost dat poetului să trăiască, fără însă a-şi uita nobila şi sfânta sa origine: „Nicovale pe care ţi se aşază sufletul spre a fi modelat: pajişti, înmiresmate osuare. Neîngrădite cimitire ale nimănui. Mesteceni ce îţi întoarnă sângele din obraz spre copilăria inimii. Sfinţenia unei obârşii te smereşte" (*Reculegere în Apuseni*). „Cel crescut în preajma tăriei, alăptat la izvoarele rosturilor", cel ce „a ucenicit îndelung la meşterii Răbdării" se anunţă a fi pregătit să trăiască în pace în lumea pe care o împarte cu celelalte fiinde: „blândă întomnare a iezerului de munte, a albăstrimii din ochiul clarvăzătorului, când miazănoaptea atrăgea spre sine constelaţiile. Scripetele ceresc trăgea în sus o deznădejde, un suflet" (ibid.).

„Din amiaza fiinţei tale se retrage umbra unui ecou" (*Renunţarea la har*) cântă poetul. Amiaza fiinţei, adică elementul *pământ*, deplierea totală a ideilor

în orizontul prezenței, este partea din fire din care se retrage, precum umbra unui ecou, sunetul Verbului. Este un rost „ce s-a voit tămăduitor al plăgilor Tăriei" (ibid.), este însuşi Logosul „stăruind să oprească lucrarea otrăvii ce şerpuia/ Spre inima lucrurilor" (ibid.).

Buna locuire în natură implică în mod constant „uzitarea la maximum" a cunoaşterii vizionare, forțarea sa *la limită*. Tărâmul locuit de poet, cel ce îl înconjoară din toate părțile deodată ca o ceață ireală, este desprins aidoma dintr-un peisaj de basm în care răsună, încă purtată de ape vrăjite, harfa lui Orfeu-tracul: „O harfă plutitoare îngână meandrele agoniei;/ Se înarmează flori domestice înveşmântându-se în ghimpi;/.../ Solomonarul cinează în mijlocul haitei sale, copilandri-lupi" (*Veşti dintr-un tărâm de ceață*). Poetul ia parte, căci constituie o parte a întregului, la ritualuri stranii, petrecute într-un fel de vis şamanic, care îi favorizează sinelui său o călătorie către celălalt tărâm: „de pe un țărm, în somn, poetul contemplă cina de pe urmă/ A unei stirpe de elfi" (ibid.). Tărâmul de ceață reprezintă ultima reminiscență a magicului, existență fantomatică ce aminteşte încă de insistența planului criptic al naturii, din care cel dintâi provine. Bardul român, în nobila descendență a divinului Orfeu, este cel anume capabil să descifreze *semnele* prefirate în cuprinsul tărâmului hipnotic, cele ce semnifică *obârşia, originea* lucrurilor: „Să deprinzi acest grai din care Ființa s-a îndepărtat./ Lacuri de cenuşă ale căror unde nemişcate n-ar mai fi în stare/ Să recunoască chipul Focului din care au purces./ Sunt spulberate troiene de rumeguş, reminiscențe târzii din arborele paradisului" (ibid.).

Sământa, germenele dătător de viață aflat *în spatele* firii apare privitorului împământenit în orizontul prezenței drept *mormânt*, loc al celor veşnice. Doar că, din eternitate răsare, precum un lan de grâu din semințele împrăştiate în brazdă, întreaga lume, diferența ontologică dintre fire şi fiinde: „E umbra unui lan de grâu crescut dintr-un mormânt" (*Viziune*). Arheul este *inima vulcanului*, cel din care erupe existența, loc cutremurător din care însăşi viața izvorăşte către prezență: „E vinul ce-l poartă spre buzele noastre o viță ce îşi are rădăcinile împlântate în inima vulcanului" (ibid.). Rădăcinile (*ta rizomata*) sunt sinonime cu stihiile (*ta stoichea*), a căror traducere din greacă, la singular, în latină a dat cuvântul *elementum*, element, adică tocmai ceea ce ele nu sunt. Elementar, la drept vorbind, este numai arheul. Rădăcinile sunt doar înfipte în solul din care îşi trag seva vieții, nefiind niciodată primele, elementarele, în ordinea originii.

Lucrul natural, omolog naturii, locuieşte poietic în aceasta; poietic, adică născător, *poiesis*, purces din propriul arheu. Având statut de lucru natural, şi poetul îşi contemplă sufletul, aflat în planul henologic (de la *to hen*, Unul), din perspectiva eternității firii, cunoscută drept *cea de a cincea esență*, sistem compus din cele patru elemente-esențe: „Mereu m-am făcut vinovat de a fi luat cuvântul din gura prezenței" (*A cincea esență*). Dacă există un risc pe pământ, atunci acesta este cel al uitării arheului, prin ațintirea privirii doar către orizontul existenței: „E o întunecime însuflețitoare de putregaiuri, magneți ai pierzaniei atrăgând privirea unei stirpe/ Ce trece astfel pe lângă Secret, singură hărăzindu-se rătăcirii" (ibid.). Îndepărtat şi fantomatic răsună însă un *ceva anume* în străfundul sufletului: „Sunt doar un munte de învinuiri pe care mi le aduc singur;/ Sunt doar în măsura în care pot să arăt ceea ce îmi scapă, se fereşte de mine./ Străfulgerată de ceea ce i se retrage, ființa mea ajunge un semn ce indică depărtarea" (ibid.). Cel îndepărtat, cel aflat la cea mai mare depărtare cu putință de orizontul prezenței este Divinul, Absolutul.

Există un poem în cuprinsul operei lui Dan Damaschin care redă, asemenea unui fragment presocratic, viziunea firii: „O, de-ar putea aducerea-ți aminte să reînvie chipul în care Firea te-a îmbiat în luminişul strălucirii tale" (*Vina de nespus*), exclamă acesta, în ton cu Martin Heidegger, făcând din fire un luminiş (*Lichtung*) al propriei străluciri a lui *Dasein*. Continuarea este însă o replică poetică, românească, la fragmentul lui Anaximandru: „Ci credincios rânduielii dezvăluirii şi retragerii în Nevădit, se perindă făpturi prin zariştea iluminării; necontenit îşi împrumută elementele unul altuia moartea. Reînturnate la timp în fruntariile Absenței din care au purces" (ibid.). Iată dar şi originalul grec, actul de naştere al filosofiei, redat de obicei astfel în traducere literară: „De acolo de unde se trage naşterea realităților, de la acele lucruri le vine şi pieirea întru acestea, după legiuita cuviință. Căci ele au a-şi da socoteală şi unele altora pentru nedreptate, potrivit cu rânduiala timpului" (Anaximandru, fragmentul 1, trad. Constantin Noica). Tradiția aristotelică plasează înaintea acestui text următorul gând, ce îi aparține tot filosofului din Milet, dar este redat într-o rostire târzie: „Arheul fiindelor este apeironul". Mai există însă o exegeză, deosebit de severă, urmând celei clasice a lui John Burnet, efectuată de Martin Heidegger, care a redus nemilos şi fragmentul considerat autentic la următorul *Bruchstück*: „...kata to chreon: didonai gar auta diken kai tisin allelois tes adikios". Se pare că din această necesitate, obligație (gr. arhaic *chre* – este nevoie, e necesar, trebuie; *to chreon* – necesitate sau obligație) căreia nimic nu i se poate eschiva şi de unde se dezvăluie în mod imperativ spre a se retrage stihiile toate, îşi are izvorul înțelegerea lui Dan Damaschin despre conturul naturii. Firea este sistemică, adică constituie sistemul celor patru elemente care se transmută unele în altele, murind fiecare la rândul său spre a da naştere elementului ce îl urmează, potrivit cu rânduiala timpului, adică cu cel de-al patrulea element, cel legiuitor, proiecție pe cercul firii a intelectului henologic. Totalitatea acestor elemente, firea însăşi, se reîntoarce acolo de unde au purces, adică în *absența* arheului, aflat dincolo de hotarele lumii. Se produce astfel o reinstaurare a armoniei originare: „invoci un termen al tuturor ispăşirilor noaptea justițiară ce îndreaptă cumpăna, pune de acord esențele, reîntronează armonia" (ibid.). Conceptul de *loc* este unul ce defineşte planul henologic. Locul semințelor de ființă, al numerelor sau monadelor este în Monada monadelor, în Logos. În funcție de *locul* fiecăruia din *Biserica celestă a sufletelor*, ne poziționăm în lume, spațio-temporal. Logosul este chiar *locul* în care se reîntorc toate cele ieşite în afară, plecate inițial tot dintr-însul: „Căci e totuşi loc pentru reculegere unde nenumărate au fost sfâşierile" (ibid.).

Urmând vechilor inițieri, Dan Damaschin

conferă viziunii firii valoarea Micilor Mistere. Spre deosebire de vremurile antice când inițierile aveau loc în mod organizat, în întunecata eră a tehnicii poetul este silit să se inițieze de unul singur: „Singurătatea scufundătorului: negoțul său primejdios cu duhurile adâncului” (*Aproapele meu, Heraclit*). Coborârea către *das Grund*, către fundamentul abisal, cel fără fundament, este solitară. *Adsensum ad inferos* este, cum altfel, decât cea mai înfricoşătoare aventură spirituală a oricărui erou. Teribilul *negotium* ce are loc în abis are ca obiect însuşi sufletul poetului, ce este oferit „duhurilor adâncului”. Lumea secătuită, adevărată împărăție a răului, urmează a fi părăsită: „Cum tot mai rar cutreieră Marele suflu ce stă să scapete/ Cum împuținată Tăria abia se drămuieşte pentru odraslele ei/.../ Celui care cată scăpare dintr-un anotimp înveninat/ urmând desprinderea din durata unui crug demonic,/ Dezlegarea de puterile unei gravitații a Răului/ Îi rămâne îmbarcarea către un ținut al neprihanei,/ Spre ostroavele inocenței, la aşezările celor neîntinați” (*Îmbarcarea*).

Dincolo de fire se află o „stare” de mai dinainte de purcederea în lume, asemănătoare unei hibernări, într-o aparentă lipsă de mişcare: „Atât de tăinuit zăcământ într-o/ Neîncepută carieră de marmoră/ În iarna erei pare că hibernezi” (*Fragmentele*). E o tihnă a Logosului sacru, în care sufletele viețuiesc în pace, într-o contraparte complementară a lumii: „De neîndurat cutremurul adânc/ Dacă nu l-am tălmăci într-un fior/ Verbul se încumetă a cuprinde Dansul/ Pentru care spațiul s-a dovedit neîncăpător” (*Cuprindere*). Este locul unde mai marele încape în mai mic, opus fundamental complementarității sale ontologice, unde mai micul încape în mai mare. Dincolo, adică în ceruri, Monada monadelor locuieşte, adică îşi află locul, în monada individuală, în sufletul celui care poate să exclame: „Sunt locuit de tine ca de soartă/ Odată nu te voi mai încape” (*Nespusul*).

Logosul este locul rapoartelor şi proporțiilor inter şi intra monadice. În el se află totalitatea numerelor-suflete, între care se stabilesc relații armonice: „Poruncă paşnică,/ Încuviințează aspirația de a fi a Cosmosului meu,/ Închinător Numărului,/ Cerc a mă potrivi ție./ Cu ardoare de discipol/ Îmi însuşesc legea-ți, Proporțion:/ Alinător urmând discordia/ Infinite alianțe săvârşite;/ Din grația ta se împărtăşeşte verbul/ Lumi complementare numind./ Întru acord cu sinele/ Suflul melodios poartă ființa/ (Necontenit ecou: «te vrei pe tine însuți»).// În măsura poruncii tale ține-mă,/ Astfel să te urmez/ Cu fericită supunere” (*Voința de armonie*). Din pacea armoniei originare numerele „pleacă la plimbare” grație mişcării de purcedere a „suflului melodios”, ce poartă ființa acestora înafară, în lume. „Fericita supunere” a poetului este cea a urmării fără crâcnire a imperativului divin: *fii ceea ce eşti*, adică fii ceea ce ai deja în tine, drept limitări intranumerice din care răsare necontenit fiindul.

Drumul, dao sau calea, este un continuu du-te-vino între aici şi acum, aflat la un capăt, şi dincolo-ul aflat în extrema opusă, în bezna sacră a armoniei originare a semințelor-numere, ce se află întrepătrunse într-o stare dinamică, din care răsare aidoma firului de grâu cinetica existenței firii şi fiindelor. Acest *hodos ano kato* „drum în sus şi drum în jos”, după cum l-a denumit Heraclit (fragmentul 60), se aseamănă unei cărări uscate de teribila căldură a punctului aflat în interior, focar mistuitor, grăunte sau sământă de ființă, din care răsare etern întreaga lume: „Cărări uscate spre un focar mistuitor/ Al unei lentile mărind la nesfârşit/ La capătul cărora poate creşte/ Cât un păianjen punctul otrăvit,/ Lipsindu-se de ochi pentru umbrarul/ Răscrucilor ce-ar fi să îl abată/ Şi pentru doliul încărcat în nouri/ Ca raza inelul să-i străbată// Neclintitului îi uzurpează tronul/ Împământenind grăuntele într-un spic” (*Grăuntele*).

În catabaza sa către primordial poetul regăseşte „frăgezimea muzicii”, muzicalitatea semințelor crude de ființă aflate într-o armonie discretă: „Nepedepsit auzul se înfruptă din frăgezimea unei muzici/ Abia iscată pentru nou-născuții eterului” (*Fruntariile inocenței*). E o coborâre în adâncurile sub-pământului, acolo unde se găseşte, bine ascuns, metalul august – aurul sacru – , căutat altădată de întemeietorul romantismului, Novalis: „În fărâme de strălucire, aur zbătându-se în vâna încordată” (ibid.). E o cunoaştere cu inima, prin sentiment, care dezvăluie poetului minunea din interiorul său: „Licurici într-o peşteră, grăunțe aurifere într-o mină părăsită/ O, clarviziunea inimii desluşind respirația veşniciei!” (ibid.). În linişte armoniei interioare poetului i se dezvăluie contrapartea lumii, locul august unde sălăşluiesc veşnic zeii cei sacri, într-o pace cerească: „Din senin se ivea spectrul unei armonii, se năzărea o oază în care zeii viețuiau aievea, divinul nu tânjea după nimic” (*Lecția de limbă moartă*). Este viziunea armoniei interioare, cea aflată mai presus decât orice armonie lumească, fiind mai înaltă în origine: „Nevădită o armonie mai de preț, totuşi ți se arată, decât cea admirată de toți” (*Harfa smintită*). Aici şi numai aici, în interioritatea originară, „În ruinele unui grai locuiesc numele divine” (ibid.). Are loc redescoperirea stării paradisiace de mai dinainte de purcederea în lume, ca lume, a Logosului-trandafir, care astfel se sacrifică, răstignindu-se pe crucea celor patru stihii: „cu trandafirul răstignindu-se pe crucea propriei miresme” (ibid.).

4.Între Gott şi Gottheit

În poezie, ca şi în mistică ori filosofie, se poate vorbi despre înțelegerea unui Dumnezeu personal, pus în fața creației sale, tot atât cât *nu se poate vorbi* despre Unul ca Unu, despre Enigma ca enigmă rămasă inefabilă chiar şi pentru cele mai înalte spirite ale umanității. Dan Damaschin este tentat de enigma însăşi, adică încearcă o apropiere de Divinul aflat mai presus de ceruri, de Absolut, înarmat cu toate *armele* poeziei. Cunoaşterea incomunicabilului şi a incognoscibilului, iată ce îşi propune poetul clujean, aflat la apogeul creației sale. Felul în care acesta i se dezvăluie, menținându-se pe sine ca *taină inefabilă*, este resimțirea cutremurătoare a misterului său de nepătruns, altfel spus *mysterium tremendum*: „E *aura epileptica*, morbus sacer dinaintea căreia înțelegerea ta şovăie, se dă un pas îndărăt” (*Viziune*). Peisajul supracelest este unul pe măsura grandorii Sale: „Sunt cranii şi vertebre coborând cu plute de ceață pe un fluviu, izbindu-se de pilonii podului,/ Prefăcându-se în fuioare de spumă ce se înfăşoară pe gleznele noastre” (ibid.). Sentimentul stării de creatură, strâns legat de cel al misterului cutremurător al sufletului individual în prezența celui universal, se face simțit

prin toți porii poetului: „Ceea ce revelația îmi procură este hăul nemăsurat dintre mine, o biată creatură şi creatorul meu” (*Cel cu totul altul*). *Das ganz Andere* este sintagma prin care Meister Eckhart desemnează Unul-absolut-prim sau Numinosul, cunoscut încă de vechii evrei sub numele de Tată. Viziunea distanței enorme, incomensurabile, dintre Creator şi creatura sa este re-prezentată în poezia celui ce o experiază în contemporaneitate, după ce, inițial, ea fusese redată în cadrul misticii renane. „prin nimic din ceea ce purcede de la mine nu mă pot apropia de Cel cu totul altul” (ibid.) exclamă trăitorul în revelația ce l-a cuprins. *Mysterium tremendum* şi *fascinans*, iată cele două sentimente „surori” ce cuprind sufletul misticului aflat în preajma hăului infinit al Creatorului său, ce străluceşte ca un astru negru pe cerul lipsit de alte stele al nopții. El, adică Divinul, este negativitatea primordială, Cel ce se retrage din toate, inclusiv din ceruri: „În nesfârşită depărtare de mine şi neajungere stă denecuprinsul” (ibid.).

Se observă în lirica târzie a lui Dan Damaschin o vădită îndepărtare de poetica fostului său mentor, Hölderlin. Superbul poem *Cel cu totul altul* constituie trecerea, *passacaglia* către o nouă viziune, cu mult mai apropiată de cea a lui Novalis şi, în acelaşi timp, în mod limitat, de mistica renană. Este o absolvire cu *summa cum laude* a nobilei şcoli căreia i-a aparținut, dublată de păşirea pe un alt drum, pe un nou început: cel al *adâncirii în sine*.

Adânc în sufletul său, cel ce experiază găseşte „departe de lumina amiezii”, acolo unde „plânsul tău se încumetă abia în desăvârşirea beznei” (*Departe de lumina amiezii...*) umbra gigantică a Inefabilului, pogorâtă în mai-micul individualității. Adâncit în sine, poetul descoperă cum „doar întunericul dens ca o marmoră neagră ți-a cucerit pe de-a întregul încrederea” (ibid). E o cale pe care puțini au parcurs-o şi despre care şi mai puțini au mărturisit: „în palma orbului ce calcă pe alături de punțile bătătorite se deschide floarea abisului tău” (ibid).

Poetul se transformă pe sine în mesagerul absenței; el este solia incomunicabilului, a ceea ce veşnic rămâne acoperit de o ceață de necuprins cu vederea: „sunt duhuri ce îmi adresează rugămintea lor de pe urmă;/ e crepusculul unei secte de inițiați ce m-a ales spre a-i împlini ultima voință;/ e strădania de a se face înțeleşi a unor iluminați/ ai Frigului, aflați îndărătul unei cortine de ceață” (*Sunt pe cale...*). În planul henologic, cel mai înalt se află cel mai jos. Absolutul, cel către care se îndreaptă strădaniile poetului, „e pragul de jos al prăpastiei ce trebuie atins” (*Privire asupra Haosului*). Cel mai înalt în origine, Unul-absolut-prim, se află la cel mai scăzut nivel posibil. Acolo şi numai acolo se află *ceva*, „ceea ce veşnic rămâne negândit, neadus/ în lumina prezenței” (ibid.), poetului îi revine imposibila misiune de a pătrunde acolo unde nimeni altcineva nu poate ajunge, căci el este „cel care forțează secretul, limita/ încercând să survoleze zona interzisă” (ibid.). Fiindcă „Nu e nimeni să escaladeze piscul uitării” (*Astrul nomad*), adică să se aventureze nu numai dincolo de apele fluviului uitării ce separă planurile naturii, ci şi dincolo de ceruri ori de propriul suflet, „Mâna mea scrie fremătând de spaima îngheţului ce o va încremeni” (ibid.). În acest fel, poetul se face pe sine ecoul unui mesaj inițiatic, purces din ceruri: „sunt duhuri ce îmi adresează rugămintea lor de pe urmă;/ e crepusculul unei secte de inițiați ce m-a ales spre a-i împlini ultima voință;/ e strădania de a se face înțeleşi a unor iluminați/ ai Frigului, aflați îndărătul unei cortine de ceață” (*Sunt pe cale...).* Este solul absenței, a lipsei Celui aflat dincolo de timp şi de eternitate: „Ce să fac cu timpul la care Tu nu eşti părtaş?/ Ce să caut într-un loc în care prezența Ta şi-a şters însemnele?/ .../ Ce împăcare între mine şi sufletul meu ar putea exista atâta vreme cât/ Tu lipseşti ca judecător?” (*Ce să fac...*).

Dan Damaschin este, în toată puterea cuvântului, un spirit religios. Nu un mistic, căci el nu doreşte să fie una cu Dumnezeu-Unul, ci un *om al bisericii*, devotat, adică credincios unui Dumnezeu care să se reverse din toate părțile deodată asupra sufletului său. Religia apare ca formă de conştiință. Cultul, o spune Hegel, este raportarea subiectului la Absolut ca la ceva obiectual. (v. Hegel, *Prelegeri de filosofie a religiei*, II, I, II c 305). Pentru spiritul religios, divinitatea rămâne un moment al conştiinței religioase, obiectul pe care subiectul religios îl contemplă în desfăşurarea deplină a ideii sale, cu care el este unit, fără a fi niciodată una. Religia este întotdeauna revelată. Subiectul sau personajul religios este suflet care locuieşte în Logos; dar nu ca unitate arheică, singulară, izolată în enstază, ci ca realitate a comunității, piatră în biserica Fiului lui Dumnezeu. Spiritul religios stabileşte legătura indisolubilă cu Dumnezeu şi Sacru păstrându-se pentru sine. Logosul îl protejează, este locul locuirii sale ca unitate distinctă, garanția eternității lui ca suflet-arheu. Creatura este doar unită cu Creatorul său printr-o legătură de credință. (v. Mihail Grădinaru, *Primordium şi Spirit – Meditații postmetafizice*, vol II. pag 40 şi urm.). În evlavie, conştiința de sine cucernică înțelege că Dumnezeu-Tatăl o lasă să se afirme liber în Logosul său, Fiul divin. Aceasta este bunătatea lui. Justiția divină constă, pe de altă parte, în configurația normativă a legăturilor Logosului, care îi cere să fie, adică să se dezvăluie fenomenal pentru ca acest suflet finit pe care El îl lasă să stăruie alături de Dânsul, în Fiul său, ca insulă de libertate în oceanul independenței sale, să se manifeste plenar.

Între conştiința de sine – pură, adică neamestecată cu nimic ontic – a sufletului individual şi a celui universal nu există diferență de natură. Credința este regăsirea acestei identități. Este tocmai ceea ce urmăreşte cu o pasiune de monoman în versurile sale Dan Damaschin. Dumnezeu, care „scapă cunoaşterii noastre din lipsă de credință” (Heraclit, fragmentul 86), este cunoscut afectiv în pietatea profundă, ca un sine însuşi mai mare decât sinele propriu, într-o viziune a interiorității individuale ce coincide cu ceea ce o depăşeşte imens (v. Mihail Grădinaru, op. cit, vol II, pag. 66 şi urm.). Rugăciunea cheamă Divinul în interioritatea cea mai intimă a sufletului propriu, în care El s-a aflat întotdeauna.

Poezia, devenită rugăciune pură, este psalmodiată în speranța mântuirii: „Amărăşte-mă, Doamne, îndestul,/ Ca de mine însumi să mă satur” (*Fragmente dintr-un poem neexprimat*). Este vocea sufletului care tânjeşte după îndumnezeire, după comuniunea cu Hristos-Logosul. „Există o rugăciune pe care moartea nu o poate curma”, exclamă poetul, „Există o stare de extaz din care nu poți fi izgonit,/ Există un sâmbure de credință mai anevoie de sfărmat decât orice diamant./ Există un nimb de sfințenie de care nu mai poți fi deposedat nici dacă te vor face asemeni pragului celui mai de jos” (ibid.).

Anca PAPANĂ

Tratament fabulatoriu sau limitele terapiei prin ficțiune

Apărut în 1984, romanul lui Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu**, a fost însoțit de o prefață care a reușit să stârnească o serie de controverse care au continuat și după 1989. Avertismentul, care însoțește a doua ediție, din 1996, explică rolul prefeței inițiale, menită să distragă atenția cenzurii de la romanul propriu-zis. După numeroase discuții cu autoritățile care îl acuzau de anticomunism, Nedelciu își nuanțează discursul prefațatorial în așa măsură încât dublul limbaj folosit pentru a critica societatea comunistă prin trimiteri la cea capitalistă își pierde eficiența. Faptul că intenția inițială a fost cea mărturisită de autor la cea de a doua ediție, dar că forma finală s-a apropiat mai mult decât și-ar fi dorit de intenția cenzurii este dovedit și de ajutorul oferit ulterior de acesta în descifrarea corectă a mesajului. Notele de subsol și parantezele care marchează sintagmele și frazele introduse la cererea cenzorului încercă să dezambiguizeze mesajul. Se produce astfel o ruptură între cititorul ideal al prefeței și cel real. Pe de altă parte, critica are o atitudine mai puțin radicală: despre discursul prefațator se vorbește în trecere, urmărindu-se anumite aspecte legate de teoria literară, ignorându-se relația pe care textul o stabilește cu discursul oficial. Singura sugestie în sensul unei lecturi neliterale este apelul la ironia autorului. De exemplu, Eugen Simion afirmă în *Scriitori români de azi*: „Nu se vede bine rostul acestor speculații în fruntea unei opere de ficțiune și, chiar luate în sine, speculațiile arată o optică maniheistă, surprinzătoare la un prozator instruit ca Mircea Nedelciu.”[1] Și mai departe: „Dacă aceste propoziții n-au o notă ironică, atunci misia literaturii autoreferențiale este prea simplist pusă din această perspectivă sociologică.”[2]

În aceeași linie se plasează și Nicolae Manolescu, atât în articolul publicat în 1986, cât și în cartea *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*: „Prefața ar merita o analiză amănunțită, pe care însă nu mi-o pot permite în spațiul acestei cronici. Mă limitez la a spune că sunt absolut de acord cu autorul în ce privește trăsăturile concrete, trecute de el în revistă, ale prozei pe care el și colegii lui o scriu, dar nu-i împărtășesc toate diagnosticele pe care le pune.”[3]

Prefața continuă să fie în atenția criticii și după apariția celei de a doua ediții. Chiar dacă nu beneficiază de o analiză foarte amănunțită, accentul cade pe ideile teoretice ale autorului, iar nu pe dublul limbaj folosit de acesta. Eugen Negrici consideră prefață irelevantă din perspectiva unei grile de lectură a romanului și o descrie astfel: „Citită astăzi, enorma prefață pare mai curând un referat de seminar îmbogățit cu achiziții teoretice încă noi în anii 70 și care vizează pericolul marșandizării artei și necesitatea unei literaturi capabile – în spirit marxist – să modifice lumea.”[4] Același tip de raportare îl întâlnim și la Mircea Cărtărescu, tot într-o lucrare apărută ulterior ediției din 1996 a romanului *Tratament fabulatoriu*: „Nedelciu dovedește prin prefața socializantă a romanului «Tratament fabulatoriu» un atașament stabil față de valorile stângii anilor 70 care, prin viziunea unor Georg Lukács, H. Marcuse sau Lucien Goldmann, îl influențează evident.”[5] Și continuă prin a prezenta într-o notă de subsol distincția pe care o face Nedelciu între textualismul practicat în societatea capitalistă și textualismul socialist.

Atipică și greu de urmărit, prefața are, așa cum arată și Eugen Negrici, structura unui referat despre rolul artei, dar și al criticii. Pe lângă inserțiile narative care rup cursivitatea demersului, efortul de a urmări acest discurs teoretic este dublat, în cazul în care acest lucru se întâmplă, de încercarea de a-l traduce în cheia propusă de autor. Eliberată de orice trimiteri ideologice, prefața aduce în prim-plan probleme care sunt ale artei în general, dincolo de contextualizări specifice: funcțiile literaturii (de la delectare la critică a realității, de la mimesis la o formă de a institui realitatea) relația dintre literatura autentică, văzută ca artă minoră și arta majoră, fie că ea este reprezentată de literatura osificată, academizată, fie de literatura de consum, fie de cea propagandistică. Într-un pasaj care pare să vizeze și propria proză, Nedelciu face distincția între un textualism care se opune realității și un textualism care intervine în realitate, înțeles ca o formă de a integra discursul public, oficial și de a-l decredibiliza prin recontextualizare, deci resemantizare, o formă de a lupta cu inerțiile de limbaj și implicit de gândire.

Mai relevantă pentru înțelegerea romanului mi se pare grila de lectură propusă chiar de Nedelciu în avertismentul care însoțește a doua ediție a cărții, grilă cuprinsă de altfel și în titlul romanului. Vorbind despre ce se citea în perioada respectivă, Nedelciu arată că:„Felul în care făceau să dispară aproape instantaneu de pe rafturile librăriei numai cărțile «bune», adică acele cărți care mai conțineau un dram de autenticitate, ca și felul în care le refuzau pe cele scrise de autorii oficializați, arăta că acest «public cititor» nu era deloc credul, nu se lăsa manipulat, avea un spirit critic deosebit de dezvoltat.”[6] Simplul act de a ști să alegi și de a citi cărți care se sustrag viziunii oficiale reprezintă o formă de a rezista regimului. O astfel de carte se dorește a fi și romanul lui Nedelciu, dar problemele tocmai acum apar. O prefață care naște suspiciuni asupra independenței autorului în relația lui cu regimul este și o prefață care știrbește prestigiul acestuia.

În ciuda încrederii pe care o declară în posibilitatea literaturii de a reprezenta o formă de opoziție dacă nu fățișă, exterioară, măcar una interioară, romanul lui Nedelciu oferă o viziune mult mai pesimistă asupra mecanismului fabulației.

Nedelciu folosește trei metafore pentru a ilustra mecanismul ficțiunii și rolul ei. Prima este teoretizată de acesta chiar în intervențiile pe care le face în interiorul romanului, este vorba de procesul metamorfozării incomplete, al transgresării limitei dintre real și imaginar: „Personajul este un instrument prin care omul – care scrie sau care citește – refuză să accepte universul așa cum este el, un fel de a refuza lumea pentru a crea antilumi, deci de a gândi viitorul, nemurirea, de ce nu, și a schimba prezentul din această perspectivă și cu ajutorul acestei poziții, o poziție de forță!”[7] Metamorfozarea, proiectarea într-un univers imaginar, ca forme de cunoaștere și ca resurse pentru a aplica o corecție realității pare a fi rolul tratamentului fabulatoriu. A doua metaforă vorbește și ea despre o formă de metamorfozare, incompletă de data aceasta: mutarea centrului de timp personal din prezent în trecut, o formă de a suporta presiunea realității tot printr-o evadare în ficțiune (în măsura în care trecutul, prin distanță, își pierde realitatea și devine o ficțiune), dar este o formă pasivă în măsura în care realitatea, în datele ei concrete, este ignorată. A treia formă de tratament fabulatoriu ne apropie de ficțiunile științifice pentru că ea se construiește pe principiul calendarului dublu, principiu folosit în experimentele din fitotron: este vorba de ficțiunea înțeleasă ca experiment, tot o formă de mutare a centrului de timp, dar de data asta în viitor și având ca finalitate transplantarea rezultatelor în realitate. Cele trei viziuni pot fi reduse la două moduri esențiale de raportare la ficțiune: pasivă – evaziune, activă – evaziune controlată cu o finalitate exterioară.

Dacă metamorfozarea autorului în personaj se realizează, dovadă romanul ca atare, rămâne întrebarea cum se realizează acest proces pentru cititor şi ce variante îi sunt oferite în carte.

Romanul este construit pe două planuri reprezentând două tipuri de naraţiuni, calitativ diferite, adresându-se unor categorii de public diferite. Prima, naraţiunea problematizantă, îl are în centru pe Luca şi urmăreşte aventura interioară a acestuia în încercarea de a ajunge la un echilibru emoţional, marcat fiind de un trecut pe care nu a reuşit să-l depăşească, temându-se de un viitor pe care nu ştie cum să-l abordeze, silit să se plaseze într-un prezent indeterminat al căutării pasive de soluţii salvatoare. A doua ar fi cea corespunzătoare romanului de dragoste şi de aventuri sau romanului cu happy-end, după cum ne indică autorul: „Dar, de fapt, nu te interesează în nici un fel ce simte cineva când nu mai are cuvinte să înţeleagă ce i se întâmplă (...) Tu vrei fapte. (...) Tu vrei îngrozitoare fulgere şi tunete de studio, atât de verosimile încât să şi crezi la un moment dat că ele ar fi putut să te omoare – ai acest orgoliu să te ştii temporar în pericol de moarte – şi, în urma lor, un happy-end cu cină în tête-à-tête la lumina lumânărilor."[8] Că autorul chiar oferă o astfel de naraţiune este o idee înşelătoare, pentru că structurile unei astfel de poveşti sunt redate schematic, ele nu se actualizează cu adevărat în substanţa epică, ci rămân cumva în fundal, oferind iluzia unui spaţiu familiar. Poveştile de dragoste (relaţia dintre Luca şi Gina), răsturnările de situaţie (potenţialul conflictual al scrisorilor sustrase de Pascu), aventurile (peripeţiile prin care trec personajele în tentativa de a-l găsi pe Luca şi falansterul din pădure) se termină înainte de a începe, personajele implicate nu se iau prea în serios, renunţă cu uşurinţă în faţa celei mai mici ameninţări, construindu-se astfel mai curând un simulacru de roman. Din acest punct de vedere, raportarea la piesa lui Caragiale, *O scrisoare pierdută*, mi se pare relevantă şi pentru că, prin comparaţie, universul uman redat de Nedelciu se plasează pe o treaptă umană inferioară celei prezentate în comedie. Ca şi acolo, derizoriul acţiunii, mediocritatea personajelor, lipsa de consecvenţă, protejarea aparenţelor vorbesc despre o lume coruptă moral, autosuficientă.

Gina dovedeşte multă iresponsabilitate în felul în care îşi trăieşte iubirile clandestine, dar ştie să-şi recapete luciditatea şi spiritul practic când reputaţia şi căsnicia îi sunt ameninţate (îl convinge pe Nelu să mintă pentru ea). Nelu, trădat în dragoste, fură scrisorile Ginei fără a fi capabil însă să-şi ducă răzbunarea până la final. Ion Ion care, ca un adevărat Cetăţean turmentat, protejează idila dintre Luca şi Gina, păzind uşa de la bucătărie, se dovedeşte un ins apatic, trezit la viaţă doar de proviziile de băutură din cămara doctorului Abraş. Abraş, pe de altă parte, aminteşte de soţul lui Zoe, prin uşurinţa cu care trece peste infidelitatea consoartei, acceptând minciuna cusută cu aţa albă a acesteia. Faptul că scrisorile par a fi într-adevăr plastografii tot nu explică cum acesta, şi psiholog pe deasupra, nu-şi bănuieşte soţia.

Cele două povestiri se întrepătrund şi se contaminează reciproc. Luca este personajul principal al ambelor naraţiuni în care nu se recunoaşte, optând în final pentru una proprie. Fiecare îi oferă soluţii terapeutice diferite. Relaţia cu Gina îl ajută să o uite pe Ula, iar falansterul poate fi spaţiul deculpabilizării în măsura în care speră să o regăsească pe Ula în persoana păstoriţei Nuşa.

Luca se conturează ca un individ lipsit de voinţă, pasiv în relaţia lui cu Gina, dar şi în felul în care ajunge la Conac. Lucrurile par să i se întâmple independent de voinţa lui, iar în clipele în care situaţia devine insuportabilă alege să fugă. Profită de faptul că Gina e plecată pentru a întrerupe orice legătură cu ea. La Conac nimereşte din întâmplare, are nevoie, ca în poveşti, de adjuvanţi pentru a ajunge acolo (şatra de ţigani), luciditatea lui este tot timpul afectată, prima oară de oboseală, a doua oară de seria de băuturi aproape magice prin gustul inedit şi prin efectul pe care îl au asupra lui.

Felul în care Luca se raportează la falanster este unul ambiguu. Realitate sau doar proiecţie imaginară sunt soluţii între care oscilează şi Luca. De aceea el nu-şi asumă această experienţă decât parţial şi rămâne mai mult un spectator.

Comunitatea de la Conac nu reprezintă pentru el o alternativă plauzibilă, nici reală, nici imaginară. Luca îi priveşte cu suspiciune pe cei ce locuiesc acolo, îi consideră bolnavi şi nu ia nicio clipă în serios posibilitatea de a se muta acolo. Ceea ce pare că-l atrage acolo este, aşa cum mărturiseşte în scrisoarea către Ula, posibilitatea de a o regăsi în acea comunitate care, în plus, dovedeşte tolerată în faţa mezalianţei, mecanism neacceptat de tatăl fetei, avocatul Mierean. Această explicaţie este întărită şi de ultima vizită la Conac, când are revelaţia faptului că Nuşa nu-i Ula, dar şi că teoria lui asupra influenţelor meteo asupra psihicului uman ar putea fi adevărată. Adevărata utopie (sau tratament fabulatoriu) este aceasta din urmă, pentru că tot ceea ce face mai departe este determinat de ultima credinţă. Ceea ce caută el nu este o dovadă a faptului că Ula trăieşte, ci o confirmare a teoriei conform căreia la baza comportamentului lui din noaptea fatală nu a fost laşitatea, ci o serie de condiţionări exterioare reprezentate de fenomene meteo.

Având siguranţa propriei descoperiri, nedovedită încă, el porneşte spre fitotron pentru a-şi face cunoscută teoria, într-o stare de exaltare vecină cu nebunia, stare care nu l-a caracterizat când povestea despre Conac. Este şi momentul în care face primul pas spre Nati şi momentul în care se decide să se întoarcă la staţia meteo din Mocleasa. Nu dorinţa de a afla ce s-a întâmplat cu Ula îl determină să se întoarcă, ci aceea de a compara datele meteo înregistrate în noaptea revoltei de la Conac cu cele din noaptea dispariţei acesteia. Convingerea că are dreptate, că laşitatea lui din noaptea respectivă nu era tocmai a lui, îi dă curajul să se metamorfozeze în fosta lui iubită şi să refacă drumul acesteia, o formă de ispăşire şi depăşire a vinei de a o fi abandonat. Că, în final, nicio dovadă nu susţine intuiţia lui este nesemnificativ, ceea ce contează este că încrederea în această utopie l-a ajutat să-şi înfrunte temerile, bineînţeles cu limitările de rigoare. Capacitatea de a trece de la pasivitate la o asumare activă a prezentului (hotărârea de a face un copil cu Nati) nu anulează trădarea şi sentimentul de vină, dovadă fiind şi visul din tren, dar şi întrebarea lui din final legată de posibilitatea de a reuşi, alături de Nati, *să facă punctul*, să ajungă la o stare de echilibru.

Experienţa lui Luca relevă, în final, limitele ficţiunii. Utopia falansterului, care este şi utopia mutării centrului personal de timp, bazată pe ignorarea realităţii îşi relevă caracterul iluzoriu la primul contact cu realitatea. Este iluzia căreia i-au căzut pradă atât ţăranii care au fugit din calea turcilor şi au creat în pădure un spaţiu de refugiu, cât şi cei care au întemeiat comunitatea de la Conac. În ultimul caz, acumularea treptată de suspiciuni va culmina cu revolta generalizată care anunţă sfârşitul lumii respective, lăsându-i pe ocupanţii ei total dezarmaţi în faţa realităţii. Ficţiunea ştiinţică căreia i se lasă pradă Luca riscă să se transforme într-o utopie asemenea celei de la Conac dacă acesta nu ar fi căutat o confirmare a ei în realitate. Chiar şi aşa, limitele acestui tratament sunt evidente, în măsura în care personajul se află în pragului aceleiaşi întrebări legate de posibilitatea unei stări de echilibru interior. Credinţa în influenţele meteo nu îl ajută să facă un „salt calitativ", care ar duce la o înţelegere a propriei laşităţi. Din acest punct de vedere, evoluţia lui este iluzorie, personajul plasându-se pe aceeaşi dimensiune interioară ca la început.

Dacă privim romanul din perspectiva grilei de lectură oferite chiar de autor, se poate observa că, mai mult decât a oferi un tratament fabulatoriu (aşa cum, în general, orice operă de ficțiune propune), romanul propune mai curând o meditație asupra limitelor ficțiunii, înțeleasă atât ca artă, dar şi ca proces de autoiluzionare, asupra capacității ei de a umple cu sens realitatea până la a o face suportabilă sau până la a o face de nerecunoscut.

Aş mai adăuga aici felul în care celelalte personaje se raportează la acest proces al fabulației, ca fiind semnificativ şi în completarea imaginii create de povestea lui Luca. Scrisorile Ginei reprezintă o formă narcisist-autistă de a anula distanța spațială şi a trăi în plan livresc relația de iubire cu Luca. Fără a avea o potențialitate bovarică, dar nici de semn contrar, rolul acestor scrisori rămâne unul decorativ, Gina neinteriorizând în vreun fel acea realitate sufletească pe care i-o livrează periodic lui Luca. Pascu se crede scriitor, dar se teme că, folosind personaje din realitate, narațiunea se va întoarce împotriva lui, influențându-i propriul destin. Pentru el, metamorfozarea realității în ficțiune este un procedeu reversibil, o structură de corespundențe ce tinde spre identitate, un mimesis prost înțeles şi de aceea, paralizant pentru imaginație. Pentru a se proteja, decide să spună povestea lui Luca, dar intuiția lui îşi pierde din valoare prin folosirea unui material epic impropriu. Aflând despre un loc similar celui de la Conac, un grup de oameni pornesc în căutarea lui, dar, deşi au siguranța faptului că l-au găsit, îşi dau seama că nu are nimic în comun cu povestea care a stat la baza inițiativei lor. Ridicolul poveştii constă în folosirea mecanismului unui joc pentru copii, în care diverse obiecte sunt găsite folosindu-se principiul de îndrumare rece-cald-fierbinte. Traducând cromatic acest principiu, Pascu îşi pune personajele să poarte o oglindă cu ele pentru a-şi da seama când culoarea feței lor s-ar fi schimbat, semnalând astfel proximitatea cu locul căutat.

O analiză atentă a romanului ilustrează indirect condiția operei de artă în perioada comunistă. O literatură autentică înseamnă un spațiu autonom, un set de valori împărtăşit de întreaga comunitate, libertatea de a o „folosi" în limitele specificității ei, libertatea de a crea metanarațiuni care să circumscrie, dar să nu limiteze această libertate. În momentul în care această convenție părăseşte spațiul literaturii şi este înlocuită cu una care îi este total străină, ea devine/rămâne doar o exigență interioară, se produce o scindare care afectează chiar actul creației. Siliți a se raporta la două sisteme de referință, scriitorii speră la împăcarea celor două. Ei scriu literatură într-o limbă căreia publicul vizat nu-i cunoaşte alfabetul. Iluzia că această literatură ajunge în conştiința publicului, trecând peste această barieră, este cea care îi îndeamnă să publice. Iar a scrie cu gândul de a publica face ca cititorul ideal, cel pe care încercăm să-l recuperăm din structura textului, să devină o struțo-cămilă, o sinteză improbabilă între cititorul generat de propriul mod de raportare la literatură şi cel generat de felul în care doctrina comunistă înțelegea rolul artei. De aici ruptura între intenție şi rezultat, imposibila consecvență. Conştienți de limitele receptorului, scriitorii aleg să le ignore dar, deloc surprinzător, această conştiință se trădează în actul creației. Acesta este, cel puțin, cazul romanului *Tratament fabulatoriu*.

Romanul se vrea a fi un obiect util, iar utilitatea lui este enunțată la tot pasul: în titlu, în avertisment, în prefață, în comentariile autorului. Niciun cititor nu poate face abstracție, nu se poate sustrage tiraniei acestei grile de interpretare. Analizând romanul din perspectiva relației pe care personajele o întrețin cu ficțiunea, descoperim că aceasta este una profund viciată, indiferent că ea se realizează la un nivel superior, al problematizării, al căutării unei soluții existențiale, fie la un nivel inferior, al existenței mediocre în căutare de divertisment. Personajele nu ştiu cum să se raporteze la ficțiune, cum să mai folosească acest „obiect util". Luca nu învață nimic din propria experiență, ficțiunea lui îl ajută doar aparent sau, mai corect spus, pe moment. Fără o înțelegere reală a mecanismului care se ascunde în spatele laşităților de tot felul, la primul obstacol el riscă să-şi caute justificări în alte utopii. La fel de ineficientă este ficțiunea şi pentru celelalte personaje. Ele nu caută răspunsuri în ficțiune, dar nici nu sunt marcate de contactul cu ea. Ca disponibilitate afectivă, Gina se apropie de vocea pe care o împrumută în scrisori. Prin ambiție, felul în care se raportează la literatură, prin intuiția nuvelei pe care vrea să o scrie (corectă, chiar dacă lipsită de originalitate), Pascu se apropie de profilul unui creator. În ciuda acestor apropieri, fuziunea nu se produce. Personajele rămân nişte receptacule sterile în care discursul ficțional se mişcă liber, fără a reuşi să-l fecundeze.

Trecând la un alt nivel al textului, am putea spune că, atât timp cât această carte există, putem discuta despre un tratament fabulatoriu, în măsura în care orice operă poate fi citită din această perspectivă de către cititorul potrivit (iar romanul pare să vizeze chiar doi). Dar neîncrederea despre care vorbeam subminează şi acest demers, la fel cum încrederea într-un limbaj dublu (şi în două tipuri de cititori) l-a subminat pe cel al prefeței. Revenind, nici una dintre povestiri nu-şi realizează complet potențialul, prima pare neterminată, iar a doua doar o schiță. Povestea lui Luca se termină înainte de a începe: momentul în care îşi depăşeşte în mod superficial trecutul este cu adevărat promițător, experiența falansterului din pădure, şi ea redată schematic, este doar o acoladă derutantă. Romanul de dragoste/ de aventuri este doar un schelet cu o acțiune mereu amânată şi cu nişte personaje schematice, străine parcă de propriul rol. De aici senzația de roman neterminat, de proiect ambițios care vrea mai mult decât poate, producând la fel de multă frustrare unui cititor critic ca unui cititor în căutare de divertisment.

A scrie literatură ca şi cum ceea ce poți oferi va ajunge la conştiința unui public despre care ştii sigur că, în realitate, nu poate primi este marea utopie a perioadei comuniste. Ca şi aceea că, în mod sincer, poți scrie doar pentru prieteni sau pentru un grup restrâns de inițiați, iar marele public nu contează.

PRECIZARE: Această lucrare a fost realizată cu sprijinul Programului Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (SOP HRD), ID 134378, finanțat de Fondul Social European şi de Guvernul României.

Note:

* Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu*, Editura Allfa, 1996

[1]Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, pag 597.

[2]*Ibidem*, pag 598.

[3]Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, Aula, Braşov, 2001, pag 284.

[4]Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației Pro, Bucureşti, 2003, pag 291.

[5]Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, Bucureşti, 1999, pag 146.

[6]Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu*, Editura Allfa, Bucureşti, 1996, pag 2

[7]*Ibidem*, pag 129

[8]*Ibidem*, pag 84

Melinda CRĂCIUN

Reflecţii despre un roman nescris



Jurnalul unei fete greu de mulţumit, 1932-1947 (Text ales şi note biografice de ARŞAVIR ACTERIAN, Ediţie îngrijită, traduceri din franceză, note bibliografice şi prefaţă de DOINA URICARIU, Ediţia a doua, revăzută, Humanitas, Bucureşti, 2007), scris de Jeni Acterian, poate fi o carte interesantă pentru lectura oricărui adolescent.

La prima vedere, i se poate reproşa că e o carte „de fete", acestea fiind mai uşor acaparate de poveştile intime, de ideea de jurnal, în sine, iar titlul trimite explicit în această direcţie. (Prima ediţie, cea din 1991, purta titlul *Jurnalul unei fiinţe greu de mulţumit*, mult mai în favoarea demersului nostru, dar fiind un titlu modificat faţă de cel din manuscrisele predate de fratele autoarei, Arşavir Acterian, s-a revenit, la a doua ediţie, la titlul original.[1]) Dacă însă ochiul cititor coboară înspre perioada cuprinsă în însemnările diaristei, 1932-1947, s-ar putea ca interesul stârnit să lărgească sfera de cititori dornici de a pătrunde în universul interbelic şi de a simţi, prin consemnările din carte, felul în care izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial se oglindeşte în conştiinţa tânărului ce a trăit aceste momente cheie ale istoriei pe propria-i piele. Dacă mai adăugăm şi faptul că autorul ei n-a intenţionat nicio clipă să-şi publice consemnările, ci, dimpotrivă, a vrut în nenumărate rânduri să ardă aceste pagini ca nu cumva ele să cadă în mâini indiscrete, interesul trebuie să fie asigurat, chiar dacă adolescentul de azi, datorită mijloacelor tehnice existente, e foarte greu de captat cu un text ce numără ceva peste 500 de pagini.

Perioada interbelică este relativ bogată în jurnale, dar, de multe ori, însemnările intime ale scriitorilor sunt dezamăgitoare. Generaţia „experimentalistă" a anilor '30 descoperă virtuţile spirituale ale genului şi îl cultivă cu fervoare, atât în manieră teoretică, admirând şi comentând jurnalele altora (cum fac Anton Holban, Eugen Ionescu sau Mihail Sebastian), cât şi scriind propriile jurnale. O stare de spirit stimulativă, influenţa scriitorilor francezi foarte citiţi în epocă (Gide şi Proust, mai ales), existenţialismul european şi varianta lui românească, trăirismul, problemele experienţei autentice, cunoaşterii, individualităţii aflate mereu în discuţie creează o viziune în care jurnalul intim devine gen obligatoriu.

Răsfoind bibliografia critică, observăm că nume grele ale criticii literare, de gen şi nu numai, consideră cartea lui Jeni Acterian drept o capodoperă a diaristicii româneşti. Eugen Simion identifică cel puţin trei motive pentru care aceasta este demnă de interes: în primul rând autoarea nu vrea să facă neapărat literatură, deci nu este atentă la limbaj, „nu-şi lustruieşte frazele", este spontană şi scrie despre banalităţile vieţii cotidiene. În al doilea rând, este „sinceră şi inteligentă, ştie să prindă sensibilitatea epocii, este ea însăşi, fără să-şi dea seama, un produs al acestei sensibilităţi." Nu în ultimul rând, avem în faţă o femeie cultă, care pricepe multe şi are un spirit critic ascuţit.[2] Prin urmare, farmecul cărţii constă atât în discursul diaristic, cât şi în informaţiile pe care le oferă, ca o oglindă a unei conştiinţe, despre o perioadă complexă din viaţa social-culturală interbelică.

Dacă până în modernitate individul se raportează la o realitate mai vastă, care îl transcende, şi caută în interiorul său un reflex al acestei realităţi, omul modern, categorie din care face parte şi Jeni Acterian, se simte din ce în ce mai scufundat în imanenţa lumii; angoasa, absurdul, disperarea, gustul de cenuşă şi neant îl fac de multe ori să nu mai poată trece de el însuşi şi jurnalul intim dă şi el seama de acest nou fel al fiinţei umane de a se raporta la sine şi de a percepe lumea. În secolul XX cultivarea jurnalului devine şi semnul unei crize axiologice, al unui tip de viziune care contestă speciile consacrate şi îşi caută forma de expresie într-un teritoriu considerat mai neconvenţional şi mai puţin supus clişeelor şi tiparelor culturale. Şi Jeni Acterian nu are pretenţia de a face literatură, cel puţin nu în accepţia „convenţională", ci vrea doar să consemneze „nimicurile vieţii", dar care, până la urmă, o vor scoate din anonimat şi o vor aduce, oarecum paradoxal, tocmai pe scena literară românească.

Cartea cuprinde notiţe mai mult sau mai puţin regulate, ţinute între 16 şi 31 de ani (1932-1947), despre lecturile ei, despre stările de spirit, convorbirile, vizitele, adică acele „mărunţişuri" cu care o tânără îşi umple viaţa de zi cu zi. „Este până la un punct jurnalul unei femei culturale, speţă răspândită, deosebit de antipatică, în secolul al XX-lea. Jeni Acterian scapă, totuşi, acestei determinări prin sinceritatea cu care vorbeşte, mai ales spre final, despre complexele şi întâmplările ei intime. Scapă şi altfel, prin calitatea reflecţiei morale şi intelectuale."[3.] Despre cultura ei vorbesc atât lecturile pe care le consemnează, cât şi judecăţile de valoare emise. Citeşte mult şi extrem de variat: Maurois, Katherina Mansfield, Huxley, D. H. Lawrence sunt numele ce pot fi regăsite în primele pagini ale jurnalului, dar nu numai romanele şi, in general, cărţile vremii sunt cele ce-i captează atenţia, ci lista bibliografică parcursă e mai mult decât vastă şi eclectică. Lecturile generaţiei '30 le găsim şi la ea, aşa cum apar şi la Eliade sau Mihail Sebastian: Joice, Proust, Virginia Woolf, Sartre, Julien Green, Simone de Beauvoir etc. stau alături de nume româneşti precum Rebreanu, („Am citit *Ion* a[l] lui Rebreanu. După părerea mea, *Răscoala* e mai interesantă."[6]) Eliade, Sebastian, Arghezi, Ion Barbu etc. Dar nu se rezumă la a consemna titlurile sau autorii, ci emite şi judecăţi de valoare, multe impresii „la cald", dar şi observaţii pertinente. Exclamaţii precum „O carte admirabilă!", „Mi-a plăcut mult...", „Roman greu de înghiţit", alternează cu „Am citit azi dimineaţă *Întunecatul April* şi am remarcat că Emil Botta are obsesia «înecării», ca mine."[7] Despre *Le rideau rouge* de Ségur spune că e „stupidă pornografie gratuită", iar *Vinul de viaţă lungă*

a lui Cocea este „La început tablou provincial extrem de interesant şi bine descris, apoi o istorie foarte originală de dragoste. În genere, o carte destul de bună.”[8] Prin urmare, avem de-a face cu o minte ascuţită, extrem de cultivată, (îşi ia licenţa în filozofie spre amuzamentul lui Camil Petrescu), un lector avid şi rafinat, dotată de foarte tânără, însă, cu sentimentul ratării. Un exemplu concludent găsim la începutul jurnalului: e preocupată de a scrie un roman:

4 februarie, 1943

De vreo lună am o idee: să scriu un roman. E de necrezut, şi totuşi asta e.[4]

După câtva timp constată că trebuie să abandoneze proiectul din lipsă de subiect, prin urmare se resemnează: „Simt că n-am stofă de scriitoare. mă voi mulţumi să citesc în colţul meu obscur rodul muncii altora. Indicibilă bucurie.”[5] Romanul proiectat se va metamorfoza în jurnalul ţinut, al cărui personaj devine diarista însăşi, iar aventura eului şi discursul captivant îi conferă autenticitatea şi aerul proaspăt, capabile de a reţine vie atenţia lectorului, în ciuda fragmentarităţii discursului diaristic. „Jurnalul intim apare, de fapt, atunci când conştiinţa sinelui şi experienţa sinelui ajung în echilibru, când reflecţia se întâlneşte cu practica, iar scriitorul se transformă în propriul instrument de cunoaştere, de investigare a lumii. A lumii interioare, dar şi a celei exterioare.”[9] Or, la Jeni Acterian, acestea se află în echilibru încă de la început. Adolescenta de 16 ani de la începutul jurnalului este cel puţin la fel de lucidă şi conştientă de sine ca femeia de 29 de ani, îndrăgostită, din finalul textului sau fiica, matură deja în momentul izbucnirii războiului, nevoită să-şi îngrijească mama bolnavă, lamentându-se împotriva fratelui şi cumnatei sale, c-o lasă singură (cu mama) în timp ce afară se trage cu tancuri şi mitraliere.

Un farmec aparte îl au paginile de final, în care povestea de dragoste dintre diaristă şi filozoful Alexandru Dragomir aduc în faţa cititorului primele pagini din literatura română aparţinând unei femei, în care aceasta vorbeşte de „indispoziţiile ei fiziologice şi de eşecurile ei sexuale”.[10] Cu o sinceritate şi o luciditate debordante, care o scapă de patetism, notează stările ei diferite, de la agonie la extaz. Aceste pagini adaugă un plus de şarm confesiunii, dezvelind o latură bine ascunsă a diaristei, înconjurată cea mai mare parte a tinereţii de femei. Într-o oarecare măsură, povestea amoroasă redată aminteşte de un alt jurnal, mai apropiat zilelor noastre, aparţinând unui excepţional filolog, şi anume jurnalul Ioanei Em. Petrescu, în care, la fel ca şi aici, întâlnim zbuciumul agonizant al eului în faţa incertitudinii dacă celălalt îi împărtăşeşte sau nu sentimentele.

Compania în care-şi petrece viaţa Jeni Acterian reprezintă o altă sferă de interes pentru cititor. Nume precum Nae Ionescu, Cella Delavrancea, Alice Botez, Emil Cioran, Camil Petrescu sau Liviu Ciulei sunt rostite cu naturaleţea omului care are în cercul de prieteni astfel de personalităţi. Spectacolele, concertele, întâlnirile, piesele de teatru la care participă alături de aceşti oameni celebri întregesc latura unei personalităţi complexe trăind într-o perioadă nu mai puţin complexă a istoriei.

Războiul, e o altă temă a jurnalului, deşi nu este explicit formulată. Informaţii precum faptul că Heig vine cu vestea cedării Basarabiei stau alături de consemnarea lecturii unui roman poliţist; vestea ultimatumului dat de unguri, alături de cedarea a trei judeţe se încheie cu „sunt zeci de zvonuri pe zi de natură politică internă şi internaţională. Cel mai bun lucru este să nu le asculţi.”[11] Nu se lasă copleşită de evenimentele istorice, deşi le trăieşte cu o luciditate dureroasă. Moartea, pe front, a fratelui lasă însă o durere adâncă în sufletul ei.

Ca personaj, Jeni Acterian poate fi asemănat cu orice veritabil actant dintr-un roman existenţialist: suferă chiar dacă nu are un motiv întemeiat şi nu-şi poate învinge tristeţea. Trăieşte angoasa, o boală extrem de la modă în această perioadă, este o fiinţă lucidă, deci analitică şi neliniştită. Eugen Simion o caracterizează astfel: „ O tânără intelectuală din anii ’30 care citeşte mult, trăieşte în preajma unor oameni talentaţi şi neliniştiţi (Cioran, Emil Botta, Eliade) şi se plictiseşte enorm în singurătatea ei nefericită. Nu este un spirit religios, dar nici nu este o atee militantă. Are antene fine şi citeşte cărţile bune ale momentului. O mare energie, o voinţă chiar destul de puternică de a-şi impune personalitatea şi, în acelaşi timp, un gust timpuriu al ratării. Cam aşa se desenează în jurnalul ei intim acest personaj care trăieşte un roman încă nescris.”[12]

Urmărirea acestui destin interesant trebuie să fie un demers captivant pentru un adolescent, nu numai datorită apropierii ca vârstă de personajul principal, dar şi datorită experienţei de viaţă redate simplu, fără pretenţia literarităţii, deci apropiată de sfera de interes şi de preocupările tinerilor. Această confesiune exprimă atât o *structură de existenţă*, susţinută de numeroase motivaţii centrate în jurul *eului* care se confesează, cât şi o *strategie epică*, fie ea voluntară sau involuntară, orientată spre scrierea ca atare. Împreună sunt romanul romanului nescris.

Note:

[1] Doina Uricariu, în prefaţa volumului citat, prefaţă intitulată *O revelaţie a memorialisticii româneşti*, explică faptul că, în 1991, la momentul apariţiei primei ediţii, Gabriel Liiceanu a sugerat înlocuirea substantivului „fată” cu cel de „fiinţă”, deoarece „dorea să protejeze lectura unui document de căpătâi al perioadei interbelice de orice interpretări ilicite sau caricaturale. [...] şi îl va ajuta pe cititor să înţeleagă existenţialismul unei remarcabile personalităţi interbelice, dincolo de orice reducţii la feminitate, adolescenţă şi chiar la (i) sau (a)moralitate.” –pp. 8-9. Dar pentru că personalitatea diaristei se oglindea mult mai bine „restrictivul” substantiv ales iniţial, s-a convenit ca ediţia a doua să revină la titlul iniţial.

[2] Eugen Simion, *Ficţiunea jurnalului intim, III, Diarismul românesc*, cap. 13, *Jurnalul unei fete care gândeşte mult şi se plictiseşte enorm.* p. 297.

[3] Ibidem., p. 289.

[4] Jeni Acterian, op. cit., p. 16.

[5] Ibidem., p. 60.

[6] Ibidem., p. 20.

[7] Ibidem., p. 265.

[8] Ibidem., p. 44.

[9] Mircea Mihăieş, *Cărţile crude, Jurnalul intim şi sinuciderea*, Ediţia a doua revăzută, Polirom, 2005, p. 175.

[10] Eugen Simion, op. cit., p. 297.

[11] Jeni Acterian, op. cit., p. 292.

[12] Eugen Simion, op. cit., p. 295.

(Fragmente dintr-un roman colectiv pentru copii, intitulat *Ține-ti pielea pe tine!*, în care un grup de animale diferite sunt/se refugiază într-o şcoală părăsită, unde sunt asediate de un alt grup de taxidermişti excentrici. Romanul este redactat în cadrul unui curs de scriere creatoare, sub îndrumarea Conf. univ. dr. Adrian LĂCĂTUŞ, în cadrul Programului de Inovare Culturală, al Facultății de Litere a Universității „Transilvania" din Braşov.)

DANIEL POPICA

Lucas Lupus

1. Prezentarea personajului

Mă numesc Lupus. Lucas Lupus. Băieții din companie îmi spuneau Wolfenstein. Nu ştiu de ce. Cred că mă prinde bine. Lucas "Wolfenstein" Lupus. Sunt erou de război. Cu cine m-am luptat şi cu cine mă lupt? Cu nişte țicniți care au găsit de cuviință să îndese corpurile tovarăşilor mei cu paie şi să le expună la vreun muzeu de fițe. Gândurile mele? Cred că le-am mai spus deja. Dacă nu s-a ghicit până acum, sunt lup. Un lup singuratic. Şi nu vrei să te pui cu un lup singuratic. Cel puțin, nu cu unul cu nişte colți ascuțiți ca briciul şi cu multă şiretenie militară. De două săptămâni stau aici în haznaua asta de şcoală, înconjurat de inamici, dar totuşi, parcă nu mă afectează. Stau în cabana mea din incinta şcolii, păzindu-mi praştiile, pregătindu-mi apărarea, făcând exerciții şi mănânc supă de legume. Rece. Exact aşa cum îmi place răzbunarea. Prieteni? Aveam, pe câmpul de luptă. Dispariția lor e treaba mea şi a nimănui altcuiva. Dacă voi avea nevoie de ajutorul celorlalți, mă mai gândesc. Dar deocamdată, eu merg pe calea asta singur.

2. Jurnalul

Ziua 1

Când credeam că am scăpat de coşmaruri în ultimele săptămâni, uite că s-au întors. Nu că noaptea asta ar fi mai altfel decât celelalte. Lupii aceia tineri stând complet nemişcați sub plexiglas. Pe atunci altfel astfel de vise m-ar fi trimis direct la spitalul de nebuni, dar acum pot îndura mai bine. A plouat toată ziua afară de mi s-a zbârlit blana, dar asta nu m-a împiedicat să-mi fac alergarea de dimineață. La urma urmei am călcat prin destule băltoace în zilele mele de antrenament. În plus, alergarea mi-a oferit ocazia să verific ochii de metal pe care le instalasem alaltăieri la periferia bazei. Cu atâția taxidermişti care ne încercuiesc e vital să ştiu fiecare mişcare a lor. Încă n-am avut ocazia să le şi încerc deoarece am fost ocupat cu celelalte capcane. În orice caz, toți ochii s-au dovedit a fi în regulă. În afara supei obişnuite de amiază, a fost linişte în patrulă toată ziua. Ca santinelă, am de două ori mai multe motive să adulmec orice urmă de intruşi. Nu-mi pot permite să greşesc acum şi să-mi scape şansa să le-o plătesc acelor împăietori cu vârf şi îndesat. Să nu uit acum să-mi încerc elasticul de la praştii şi să pregătesc pentru mâine capcanele pentru urşi.

Ziua 2

În sfârşit m-am trezit odihnit. Am făcut de două ori mai multe flotări decât în mod obişnuit în caz că mă moleşesc. Capcanele de urşi au fost testate şi gata de desfăşurare pe teren. Bine că rucsacul meu nu a fost atât de greu încât să nu-l pot târî. Mâlul de la ploaia de ieri a fost numai bun. Prilejul a fost perfect ca să plasez capcanele în aşa fel încât să nu fie văzute prin pământul umed. Chiar în după-amiaza asta am găsit un bilețel ud, dar pe care încă se putea citi, chiar unde plănuisem să-mi pun ultima capcană. Era clar că un taxidermist trecuse pe acolo şi-şi livra biletul cuiva important. Pe bilet scria că una din taberele lor fusese mutată de curând, precizând şi locația sa specifică. Asta e şansa mea să dau lovitura în depozitul lor de armament şi muniții de ghinzi. De mâncare nu mă sinchisesc, ştiu că pot găsi în depozitul de aici. Sunt surprins cum pot ființele astea de atâta mâncare. Oricum, atacul va avea loc în câteva zile, deoarece până atunci aş vrea să mă aprovizionez din nou cu mâncare.

Ziua 3

N-am putut să dorm azi noapte nu ştiu de ce. A trebuit să mă descarc cumva, aşa că am urlat la lună câteva ore. Oricât încerci să te înalți deasupra condiției tale de lup, uneori nu te poți abține. Cred că am trezit toată şcoala, dar ce-mi pasă mie? Moluştele alea au nevoie din când în când de exerciții din astea. Să învețe ce-i diligența şi respectul. Da, respectul. Un lucru de care n-am avut parte azi de la diavolița aia de bufniță. Lăsasem nişte supă de legume azi-dimineață la răcit şi ieşisem să mai fac nişte exerciții, iar ea intrase în cabana mea şi mi-a înlocuit-o cu tocană de iepure. Asta e ideea ei de farsă? Mă rog, un profesionist nu se poate lăsa dominat de emoții negative atât de puerile. Va veni vremea când o voi disciplina şi pe ea. Momentan mă voi gândi ce mâncare să iau mâine de la depozit.

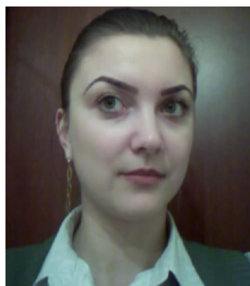
Ziua 4

Alergarea de dimineață a fost mai scurtă. În timp ce îmi luam din nou mâncare de la depozit, mintea mea mi-a stat la raidul de mâine. Am mai executat raiduri pe cont propriu şi înainte, dar parcă nu mai e la fel fără colegii mei de companie. Totuşi, nu pot sta să mă gândesc la asta acum. Legumele au fost din belşug dintr-un oarecare motiv. Ochii reci ai tuturor pe care i-am întâlnit când m-am întors la cabană mă puteau îngheța dacă nu purtam ochelari de soare. Sunt singurul lucru ce poate să mă liniştească atunci când ies în public. Totuşi, bufnița stătea într-un colț şi chicotea. Mă întreb de ce (sarcastic). Eu am ales să fiu un singuratic. Dacă nu convine nimănui asta, să-şi caute altă santinelă! Chiar la asta mă gândeam în timp ce-mi verificam capcanele. Mâine e timpul pentru un nou raid solo.

Ziua 5

Operațiunea a început dis-de-dimineață. Înainte de a pleca am avut totuşi timp să fac o ultimă verificare a ochilor de metal. La capcane n-am avut timp să mă uit, dar o voi face înainte să mă pun la somn. Am ajuns înapoi acum 15 minute, fiindcă a durat mai mult decât mă aşteptam. Nu fiindcă a trebuit să trec prin foc şi sabie, ci pur şi simplu era prea departe. Gărzile încă nu veniseră şi prada a fost uşor de furat. Pot spune că am avut noroc. Grenade urât-mirositoare, ghinzi nou nouțe şi paie de bambus. Nu e rău deloc pentru o zi de lucru. Totuşi stau să mă gândesc de ce inamicul nu a făcut nici o mişcare pe parcursul ultimelor zile. Oricum mă voi mai gândi la asta mâine când voi fi mai odihnit. Acum să verific capcanele şi să mă bag în bârlog…

Hristina DOROFTEI



(premiul revistei *Vatra* la Festivalul-concurs *Porni Luceafărul…*, Botoşani, 2014)

reflexie 1

Oglinda celei care nu vorbeşte e murdară;
imaginea ei e prăfuită,
e plină de colbul şi de nisipul care i s-au depus
pe dinţi, făcându-i de plumb.
Părul celei care nu vorbeşte este lung!
Lung şi întins precum firele
pe care se curentează ciorile.
Păru-i alunecă pe buze, îngreunându-le.
Nasul ei plânge, umplându-i gura de mucus.
Ochii celei care nu vorbeşte sunt pătaţi de
tristeţea care se prelinge încetişor, încetişor...
Genele-i sunt lipite cu lacrimi colorate.
Sprâncenele celei care nu vorbeşte sunt albite de griji
şi arse de focul supărării.
Fruntea-i este striată de
încruntări adânci şi dureroase.
Faţa celei care nu vorbeşte se reflectă
în oglinda murdară!
În oglindă se vede cea care tace.
Aceea sunt EU!

ritual

Femeile se îmbracă în costum tradiţional,
îşi împletesc părul în formă de cruce,
ies vesele în grădina înverzită
în care urmează să se prindă într-o horă strânsă
cu firul jurământului de castitate
şi încep să se rotească în ritmul soarelui la apus
care le dă vigoarea de a rămâne
în viaţă până la întoarcerea
bărbaţilor adevăraţi
de la vânătoarea de porci mistreţi
de pe dealurile din jurul satului proscris.

tihnă

Mortul din grădina mea doarme liniştit
sub un tei...
Vara, când plouă, merg lângă mormântul lui
şi bem împreună un ceai călduţ
încălzit la soare,
iar iarna îi torn cu pâlnia
pe la gaura căscată lângă cruce,
vin fiert cu scorţişoară şi vanilie
(vinul era viaţa lui,
„vinul i-a mâncat viaţa”, spun babele din sat)
şi aprind o pipă în cinstea lui,
iar fumul i-l trimit lui
ca să simtă şi el gustul vieţii...

Viciu

Îmi scot venele prăfuite la uscat,
le întind cu dragoste printre firele de iarbă
din care se hrănesc,
le întorc pe toate părţile,
le hidratez cu untdelemn
şi calculez cantitatea de lichid
pe care-l injectez în fiecare dimineaţă şi seară.

motanul meu de porţelan

Trăiesc împreună cu motanul meu de porţelan
în faţa Magazinului universal,
într-o casă din carton cu o fereastră deschisă
spre trecut
şi o fereastră închisă spre viitor.
În fiecare noapte încerc să închid
fereastra deschisă spre trecut
pentru că mă doare vântul trist
care suflă dintr-acolo, dar nu reuşesc...
Motanul meu de porţelan îmi spune
să acopăr fereastra cu o pungă din plastic de un leu
de la Magazinul universal
plină cu fulgi de gâscă opărită.
Îl ascult şi nu mai am dureri din trecut,
dar încet mă asfixiez în casa din carton
cu o fereastră acoperită cu o pungă din plastic de un leu
de la Magazinul universal, plină cu fulgi
de gâscă opărită
şi o fereastră închisă spre viitor
prin care nimeni nu-mi aude nevoia de aer
şi pofta de gogoşi cu zahăr vanilat.

reflexie 2

Mă cercetez în fiecare dimineaţă
care EU voi fi în ziua aceea
(cea sensibilă, cea tupeistă,
cea puternică, cea timorată etc.).
Mă întreb cum se va scurge ziua,
de ce capăt o voi apuca,
cum o voi hrăni cu activităţi care
să-i satisfacă dorinţa de inedit
şi cum o voi convinge să meargă
la culcare înainte de răsăritul lunii
ca să am răgazul de-a mă hotărî
la care EU să mă opresc în căutarea-mi
creionată în oglinda aburită
de respiraţia aprinsă a celei care tace...

Marinela OPRIŞ



Ţestoasa care priveşte pe fereastră (fragmente din volumul de proză scurtă în curs de apariţie)

Marinela Opriş s-a născut în 13 august 1981, la Tg-Mures, dar copilăria şi adolescenţa le-a petrecut în Cugir, jud Alba. Între 1996-2000 a urmat cursurile Colegiului Naţional « David Prodan », Cugir, profil informatică, iar din 2000 revine la Tg.-Mureş, ca studentă a Facultăţii de Litere din cadrul Universităţii « Petru Maior ». După absolvirea facultăţii în 2004, urmează o scurtă carieră didactică la Şcoala Generală « Emil Drăgan » din Ungheni, jud. Mureş. În 2009 părăseşte atât catedra, cât şi România, pentru a se stabili în Nordul Italiei, unde se dedică, printre altele, scrisului.

Plămânii

Îi plăcea miezul de nucă verde şi mirosul cojii când crăpa nesăţioasă fructul. Îl avusese multă vreme pe tata care îşi murdărise mâinile ca să îi dea plăcutul şi savurosul miez alb. Dacă stătea să se gândească nu avea cine ştie ce aromă, dar o excita ideea de a culege ceva care nu era încă copt, nu era matur. Dulceaţa venea şi din mirosul irezistibil pe care îl avea nucul. Dădea jos pieliţa amară şi avea în mână sâmburi albi, goi şi fragezi. Aşa îşi simţea şi corpul ei în vara aceea caldă, ştearsă şi mai ales plină de melancolie. Parcă se oprise timpul şi avea nevoie de ceva care să îl împingă înainte, cu toate că asta ar fi însemnat sfârşitul vacanţei. Era din nou în punctul acela groaznic în care aştepţi şi aştepţi şi vrei să treacă timpul pentru ca la sfârşit să te bucuri iar de viaţă. Era obosită si stâlcită de tot. Cum poţi să îţi doreşti în tinereţe să treacă vara? Citea mereu, pierdută în alte lumi, dar nu reuşea să scape de senzaţia aceea groaznică de aşteptare. Simţea că se acreşte, că începe să îi fermenteze sufletul şi o să explodeze. Avea nevoie de o vacanţă de ea însăşi. Ca să-şi ocupe timpul se gândise că ar trebui să slăbească, dar asta nu o distrăgea prea mult. În jurnal a scris două zile, pe urma l-a abandonat. Începuse să ia măsuri mai drastice. Îşi tăiase băieţeşte părul lung şi ondulat. Nu o mai recunoşteau prietenii pe stradă. Dar tot nu era suficient. Nu scăpase de ea, nu putea să respire. Venea momentul când trebuia să sărbătoreasca ziua ei de naştere. Se gândise că poate un chef o va entuziasma şi va scăpa o vreme de blestemata aşteptare. Nu mai făcuse niciodată un chef de ziua ei şi nu ştia cum să se comporte. Seara se mai întâlnea cu prietenii la bar să bea o bere. Îl mai văzuse o dată sau de două ori, dar nu îşi aducea aminte. El părea că o cunoaşte. Într-o seară i se părea urât tare, pe urma îl vedea diferit de ceilalţi, într-o secundă era agasant, ca să devină apoi filozof şi pe urmă ridicol dea dreptul. Urmărirea asta însă o distrăgea de la nesfârşita ei aşteptare. Se hotărâse să-l invite la chef deşi nu ştia mare lucru despre el. De fapt nici nu conta, mare lucru nu ştia nici despre ceilalţi invitaţi. Ştia că nu trebuie să organizeze nimic special. Nu avea un anturaj sofisticat. Era cald în seara aceea de august. Îşi îmbrăcase rochia neagră, scurtă cu care l-a surprins atât de tare pe el (întrebarea lui a fost: „de unde ai tu o rochie ca asta?") şi se îndrepta acompaniată de prietena ei fidelă spre apartamentul prietenilor. Veniseră mai mulţi decât se aştepta. Uitase apoi de invitaţia pe care o făcuse în ultimul moment filozofului ridicol. Se petrecea pe cinste, aşa cum era obişnuită. Nu lipsea nimic, dar lipsea totul. Toţi dansau cu ea pentru că era sărbătorita. Apoi făcuse o poză ce urma să i-o trimită lui cu o lungă şi obişnuită scrisoare. Îl anunţase deja că se tunsese şi acum vroia să îi trimită dovada. În mijlocul petrecerii răsări şi filozoful azi urât, mâine frumos. Până şi prietena ei avea aceeaşi impresie. Se nimerise să îi deschidă ea uşa şi reacţia-i fusese destul de nepoliticoasă. El crezuse că se datora faptului că venise cu mâinile goale(fără cadou sau flori). Ea se simţea însă pusă la încercare. Era atât de alunecos şi de obositor să conversezi cu el. Acum părea vesel. Ce noroc. Îl invitase la dans ca să se revanşeze pentru reacţia nepotrivită. El nu dansa, dar a cedat inhibat la insistenţele ei. Pentru prima oară îl simţise timid. Asta era!

Începuseră să se vadă des, singuri sau în compania altora. Teroristul era mereu cu ei, sau alţi filozofi cărora nu le cunoştea numele. Câinele lui o lătra însă ori de câte ori o simţea la poarta de lemn a casei unde locuia. Mama lui îl avertizase: „ai grijă să nu vă bateţi pentru ea". Nici nu vorbeau mare lucru, nici nu trebuia. Între timp vara alerga mai repede şi ăsta era scopul ei. Aveau puţine în comun. Viaţa dezordonată cu care ea abia acum începea să se obişnuiască, el o cunoştea demult. Îi intrase în sânge. O făcuse să asculte muzică pe care înainte nici măcar nu o suporta. Îi arata mereu fără cuvinte sau fapte mari că ia viaţa prea în serios, că aşteaptă prea multe şi că niciodată nu o să ajungă aşa cum îşi dorea ea. Scopuri şi idealuri alunecau acum spre departe. O dulce toropeală se instala încet în locul tumultului obişnuit. Era cald şi blând totul, fără suferinţă, dar şi fără satisfacţie. Parcă era mereu somn treaz. La bar întârzia acum până noaptea, nu mai avea nevoie de pat ca să doarmă. Se simţea ca un ceas a cărui cheie nu mai fusese învârtită demult. Era linişte asta, echilibru, sau pur şi simplu nu era aşteptare? Era prea tânără ca să înţeleagă. Îl întrebase de multe ori dacă şi el simte la fel şi îi răspundea de fiecare dată că ceea ce simte el îl priveşte numai pe el. Mai tresărea atunci când scria scrisorile sau când primea răspunsurile, dar totul

dura puțin, atât cât ochii i se perindau pe rândurile scrise dezordonat. Atunci parcă îi părea rău că se adâncise atât de mult în letargie. Nu ştia dacă îşi doreşte vraja asta pentru totdeauna şi nici nu făcea eforturi să se gândească. Ştia însă că o limită ar putea fi sfârşitul întârziat al verii. Şi dacă nu se mai trezea? Dacă nu mai reuşea niciodată să respire normal?

Venise seara la care visase toată vara. Stăteau ca de obicei amândoi în fața unor halbe de bere, dar acum vorbeau. Tăcerea li s-ar fi părut prea apăsătoare. Îşi pusese haine noi pentru că vroia să fie frumoasă pentru El. Revenea după luni de absență şi vroia să vadă o expresie mirată, poate reuşea să se trezească. Nu înțelegea nimic din ceea ce se întâmpla în jurul ei şi nici ce vorbea filosoful. Îi era ruşine că a încercat să ascundă atâta vreme suferința şi dorul ei. Se simțise departe de toți şi, fără să-şi dea seama, se ascunsese ca o bolnavă de ciumă. Mai erau şi alții care aşteptau să ajungă el? Mai ştia cineva ziua în care trebuia să sosească? Ea trăsese perdeaua peste suferințele ei şi se ascunsese într-o dulce trândăveală. Tiberiu o privea de ceva vreme fără să mai spună nimic. Se uita acum şi ea. Se simțea cercetată, explorată în cele mai intime colțuri. Îşi dădea seama că ceea ce se petrece acum o va schimba pentru totdeauna. Nu trebuia să îi spună nimic ca să înțeleagă, oricum cuvintele nu erau arma lui forte. Ori de câte ori insista să-i dea vreo explicație, el trimitea totul la dracul. Nu avea nicio armă forte, poate ăsta era dichisul lui. Ea simțea cum un val de apă îi năvăleşte tulbure în plămâni. Ştia să nu respire sub apă, dar acum era târziu. Se infiltrase peste tot apă neagră şi tulbure. În loc să plutească cu plămânii plini de aer, se îneca acum zdrobită, fără cuvinte şi fără gesturi. Se îndrepta spre fund în grabă. Ultimul gust pe care îl simțise: miezul de nucă verde.

Inima

Dragostea era fragedă şi frivolă. Începuse într-un moment când avea mare nevoie şi când spune mare se referă la ceva înspăimântător de mare. Venise ca o salvare de la o adolescență întunecată şi aridă. Dragostele trecute nici măcar nu şi le mai amintea. Nu erau multe şi niciuna nu se împlinise. Îi lăsaseră numai frustrări. Oare era vina ei? Poate ea nu ştia să se impună sau ceilalți nu vroiau să accepte ofertele ei. Nu se analizase prea mult, introspecția nu-i era la îndemână. Mai greu era faptul că nu-i cunoştea pe ceilalți nici măcar cât să înțeleagă cine pe cine respingea. Unica încercare făcută cu infatuare în liceu eşuase comic şi de atunci îşi impusese rezervă totală. Nici acum nu ştie cum se întâmplase. Aruncase cu bulgări de zăpadă după el şi pe urmă avusese tupeul să-i dea permisiunea să-şi viziteze unul din prietenii lui. Mai multe explicații sunt inutile. Îşi amintea că şi ceaiul sau frigul aveau un oarecare merit. Important era ca putea să mângâie nişte cârlionți negri, lungi, de toată frumusețea. Dacă e să fie sinceră, restul nu o prea marcase în prezența lui. Îi era uneori chiar nesuferit. Întârzia mereu la întâlniri, i se părea nepăsător şi neglijent. Era opusul a ceea ce s-ar fi gândit vreodată că ar putea avea lângă ea. Lui totul i se părea o glumă, un joc, fără învingători sau învinşi. Dacă cineva din jurul lui plângea, el găsea ceva imediat ca să destindă atmosfera sau să alunge pesimismul. Ceilalți îl priveau şi tratau cu respect, chiar dacă avea două porecle de mai mare râsul. Înalt, slab şi deşirat cum era, i se părea începutul şi sfârşitul. Parcă era Ochilă sau Păsărilă, din basmele de care ea încă nu se despărțise.

Aveau amândoi înainte examenul de bacalaureat. Îl pregătea fiecare cu tragerea de inimă de care era capabil. Îi tremura mai mult sufletul pentru el decât pentru ea. Promisiunile erau aşa de îmbietoare şi răsplata aşa de completă dacă ar fi trecut amândoi de blestematul de examen. Era vară şi orice era mai îmbietor decât să stai şi să înveți. Îşi permiteau pauze pentru că erau iresponsabili. Începuse să trăiască după ce murise de câteva ori. Încet, încet, rănile şi prăpăstiile din inimă începeau să se închidă. Viața îşi relua făgaşul normal. Soarele avea alt gust şi trandafirii alt miros. O teamă începuse să încolțească în inimă. E prea frumos ca să dureze. Apoi îşi amintea că nu credea în clişee şi în superstiții. Săptămânile de examen trecuseră şi aveau vara numai pentru ei. Totul era clar, dulce şi tandru. După multă vreme se simțea senină. Ştia unde va merge la universitate. Luase examenul, era acceptată. Nu ştia însă ce decizie va lua el. Îşi promisese să accepte fără rezerve orice decizie va lua. Nu ştia încă nici dacă va urma sau nu o universitate. În final era decis. Ea va pleca, el va rămâne. O vreme fusese liniştită pentru că ştia că îl va găsi acolo în locuri atât de cunoscute şi dragi lor. Cu timpul însă nu îşi mai dori să plece. Ar fi renunțat la visele ei ca să rămână acolo cu el, dar ca să devină ce? Era o lupta pe care ştia că nu o poate câştiga. Se trezea acum din toropeală şi simțea iar suferința cu care era atât de obişnuită. Nu ştia ce să facă, cu cine să vorbească. Nu vroia să pară slabă în fața lui. A înțeles de la început că el nu poate iubi decât ființele independente, aşa cum era el. Trebuia să calce peste nevoia de a sta cu el şi să plece să îşi construiască viitorul, cum îi spunea mama de când era în clasa I. Nu găsea însă nimic care să calmeze durerea. Ştia că îşi vor scrie, că se vor vedea la sfârşit de săptămână, că o va vizita poate el.

Într-o seară, înainte de culcare, îşi mai frământa încă mintea şi inima. Era atâta tensiune, atâta teamă. Trase adânc aer în piept, dar în loc să intre în plămâni îl simțea în inimă. Simții cum pereții se mută, camerele ei se desfac, lăsând sângele să se amestece. Nu mai erau limite. Totul era amestecat şi confuz, dispăruse teama, dragostea, durerea. Nu mai găsea acolo niciun nume. Nu mai simțea nimic distins. Era ca o țestoasă: cu inima nedivizată. Ştia că de acum încolo totul va fi mult mai greu de filtrat, dar numai aşa putea rămâne liberă, şi numai aşa putea fi iubită. Şi azi se mai întreabă ce s-ar fi întâmplat dacă nu ar fi plecat. Nu are însă curaj să pună întrebarea cu voce tare. Oricum nici el nu are cum să ştie răspunsul, nu este mag şi nu mai e nici Ochilă sau Păsărilă decât în momente scurte şi când e în toane bune. Acum are 50 de cai putere de încălecat şi devine cavaler.

Noul *Film Menu*

Salutăm noua direcţie a revistei bucureştene de cinema *Film Menu*, vizibilă în ultimele sale numere (nr. 21-23, ale căror dosare tematice tratează, pe rând, despre *Queer Cinema*, *Cinema feminist* şi *Realismul socialist*). Revista editată de studenţii şi profesorii de la UNATC trece astfel de la o abordare a cinemaului în cheie preponderent auctorialistă şi/sau estetică, la o lectură în care dimensiunea politică şi socială a filmelor discutate ajunge în prim plan. În acest sens, este extrem de relevantă „discuţia despre diferitele modalităţi de abordare în critica de film", publicată în numărul 22 al revistei şi în cadrul căreia membrii redacţiei *Film Menu* dezbat pe marginea oportunităţii, semnificaţiei, dificultăţilor şi posibilelor riscuri pe care le presupune asumarea acestei turnuri politizante. Din ultimele numere ale revistei nu trebuie ratat eseul în trei părţi (deocamdată) al lui Andrei Gorzo despre „revoluţia permanentă a lui Miklos Jancso", în care criticul de film desluşeşte şi scoate la iveală în creaţiile regizorului maghiar (sau prin intermediul lor) o frescă deopotrivă a peripeţiilor socialismului secolului XX (de la stalinism la noua stângă) şi a expresiilor cinematografice ale acestui program politic. (A. C.)

Festivalul-Concurs Internaţional de Creaţie Literară „Avangarda XXII"
Ediţia a XIII - a, 25 – 27 septembrie, Bacău-Tescani, 2014

Regulamentul concursului

Fundaţia Culturală „Georgeta şi Mircea Cancicov" organizează cea de-a XIII - a ediţie **Festivalul-Concurs de Creaţie Literară „Avangarda XXII"**, manifestare care îşi propune descoperirea şi promovarea creatorilor de poezie, proză scurtă, teatru scurt, critică literară şi eseu în limba română - tineri şi adulţi, începători şi profesionişti –, a celui mai bun debut în volum, a celor mai buni poeţi consacraţi, precum şi a celei mai bune antologii de autor, identificarea şi promovarea celor mai valoroase reviste literare şi de cultură de limbă română din ţară şi străinătate. De asemenea, iniţiativa îşi mai propune descoperirea şi promovarea valorilor autentice băcăuane prin acordarea **Premiilor Anuale ale Fundaţiei „Georgeta şi Mircea Cancicov" pentru Literatură, Cultură, Arte, Jurnalism, Ştiinţe şi Învăţământ**.

Condiţii de participare

La această competiţie pot participa:

I. Creatori de poezie, proză scurtă, teatru şi critică literară şi/sau eseu în limba română din ţară, Basarabia, Bucovina (Ukraina), Voivodina (Serbia), Gyula (Ungaria) şi din diaspora, cu cetăţenia română, a ţării de rezidenţă sau cu dublă cetăţenie, care:

- nu au depăşit vârsta de 35 de ani şi nu au debutat editorial;
- au debutat editorial în perioada 2013 şi nu au depăşit vârsta de 47 de ani;
- nu au depăşit vârsta de 65 de ani (scriitori profesionişti);

precum şi

II. Autori de antologii (din creaţia unui singur sau a mai multor poeţi) în limba română, din ţară, Basarabia, Bucovina (Ukraina), Voivodina (Serbia) şi din diaspora, apărute în 2013;

III. Reviste literare şi de cultură;

IV. Creatori din domeniile literaturii, artelor, jurnalismului, ştiinţei şi învăţământului.

Desfăşurarea concursului

I. Concurenţii care nu au depăşit vârsta de 35 de ani, nu au debutat editorial şi nu au primit premiul de debut în volum în ediţiile anterioare vor expedia un număr de minimum:

- un grupaj de 10 poezii,
- 3 lucrări de proză însumând maxim 8 pagini,
- 1 - 2 piese de teatru scurt,
- 2 lucrări de crtitică literară/eseu de circa 4-5 pagini.

Lucrările vor fi editate în word, cu caracter *Times New Roman*, corp 12, la un rând şi jumătate, cu diacritice.

Lucrările vor purta un *moto*, iar fişa autorilor (care va conţine, în mod obligatoriu, **o copie scanată a cărţii de identitate, numele şi prenumele, locul şi data naşterii, profesia, locul de muncă, adresa exactă, numărul de telefon şi de mobil şi adresa de e-mail**) se va introduce într-un plic închis, ce va avea acelaşi *moto* cu cel al lucrărilor.

De asemenea, concurenţii vor introduce în plicul mare un CD cu **textele şi fişa autorului culese în word, cu fonturi româneşti** (condiţie eliminatorie!), **o copie scanată a cărţii de identitate**, precum şi **două poze color** - una **bust** şi una **în picioare**, scoase cu aparat foto digital, la rezoluţie maximă.

Conţinutul CD-ului va fi transmis obligatoriu şi la adresa de e-mail: fundatiacancicov@yahoo.com.

- Concurenţii care au debutat editorial în anul 2013 şi nu au depăşit vârsta de 47 de ani vor trimite trei exemplare din cartea apărută, un CD cu o copie scanată a cărţii de identitate, un curriculum vitae şi o fotografie.
- Poeţii consacraţi, care nu au depăşit vârsta de 65 de ani, vor trimite minimum trei titluri de cărţi reprezentative, un CD cu o copie scanată a cărţii de identitate, un curriculum vitae şi o fotografie.

Acelaşi lucru este valabil şi pentru editorii (responsabilii, îngrijitorii) antologiilor care cuprind creaţiile mai multor poeţi.

- Poeţii profesionişti, care şi-au scos o antologie din creaţia proprie în anul 2013, vor trimite trei exemplare din cartea respectivă, un CD cu o copie scanată a cărţii de identitate, un curriculum vitae şi o fotografie.
- Prozatorii, dramaturgii şi criticii literari vor trimite o carte editată în anul 2013, în trei exemplare, un CD o copie scanată a cărţii de identitate, un curriculum vitae şi o fotografie
- Directorii (redactorii-şefi) publicaţiilor literare şi de cultură de limbă română, din ţară şi străinătate vor trimite cel puţin trei numere reprezentative apărute în cursul anului 2013, un CD cu o copie scanată a cărţii de identitate, un curriculum vitae şi o fotografie.

Toate lucrările vor fi expediate până la data de **25 iulie 2014** (data poştei), pe adresa**: Direcţia Judeţeană pentru Cultură Bacău, Strada 9 Mai, nr. 33, etaj III, C.P. 600066**, cu menţiunea: ***„Pentru Festivalul-Concurs de Creaţie Literară Avangarda XXII".***

Concurenţii premiaţi vor fi, în prealabil, anunţaţi telefonic sau prin poşta electronică în vederea participării la festivităţile prilejuite de acest eveniment.

Manuscrisele, revistele, cărţile şi CD-urile nu se înapoiază.

II. Până la data **25 iulie 2014**,

- creatorii din domeniile literaturii, ştiinţei (inclusiv monografii) şi artelor vor trimite prin poştă:
- o carte de poezie editată în 2013 sau minimum două grupaje de poezie publicate în reviste literare

anul trecut, un CD cu o copie scanată a cărţii sau a textelor publicate şi a cărţii de identitate, un

curriculum vitae şi o fotografie bust;

- o carte de proză editată în 2013 sau minimum două proze publicate în reviste literare anul trecut, un
- CD cu o copie scanată a cărţii sau a textelor publicate şi a cărţii de identitate, un curriculum vitae şi o
- fotografie bust;
- o carte de critică literară/eseu editată în 2013 sau minimum două articole publicate în reviste literare anul trecut, un CD cu o copie scanată a cărţii sau a textelor publicate şi a cărţii de identitate, un curriculum vitae şi o fotografie bust;
- artiştii plastici vor depune minimum trei lucrări semnate în anul 2013, un CD cu o copie a lucrărilor şi a cărţii de identitate, un curriculum vitae şi o fotografie bust;
- dirijorii de orchestre sau coruri, soliştii vocali şi instrumentişti, ansamblurile folclorice vor depune un CD cu o copie a minimum trei piese înregistrate video şi prezentate la cel puţin un spectacol în anul 2013, o copie a cărţii de identitate, un curriculum vitae şi o fotografie bust;
- jurnaliştii vor depune un CD cu minimum trei reportaje sau anchete sau interviuri, indiferent de mărimea lor, şi cinci note sau ştiri - toate publicate în anul 2013, o copie a cărţii de identitate, un curriculum vitae şi o fotografie bust;
- conducătorii de instituţii culturale - publice sau organizaţii neguvernamentale sau profesioniste - vor depune un CD cu un raport al activităţilor desfăşurate în anul 2013, însoţit cu imagini de justificare, filmate şi/sau foto, o copie a cărţii de identitate, un curriculum vitae şi o fotografie bust.

Lucrările, însoţite de un CV, vor fi trimise sau aduse la sediul Direcţiei Judeţene pentru Cultură şi Patrimoniul Naţional Bacău şi vor purta menţiunea: ***„Pentru Premiile Anuale ale Fundaţiei Culturale Cancicov".***

PREMIILE:

Pentru prozatorii consacraţi, care nu au depăşit vârsta de 65 de ani:

- Premiul de Excelenţă „GEORGETA MIRCEA CANCICOV" pentru cea mai bună carte de proză a anului 2013.

Pentru poeţii consacraţi, care nu au depăşit vârsta de 55 de ani:

- Premiul de Excelenţă „GEORGE BACOVIA" pentru cea mai bună carte de poezie a anului 2013.

Pentru dramaturgii consacraţi, care nu au depăşit vârsta de 65 de ani:

- Premiul de Excelenţă „ION LUCA” pentru cea mai bună carte de teatru a anului 2013.

Pentru criticii literari consacraţi, care nu au depăşit vârsta de 65 de ani:

- Premiul de Excelenţă „VASILE SPORICI” pentru cea mai bună carte de critică literară a anului 2013.

Pentru poeţii care au debutat editorial în anul 2013 şi care nu au depăşit vârsta de 47 de ani:

- Premiul de Excelenţă pentru cea mai bună carte de debut a anului 2013.

***Pentru cea mai bună antologie (inclusiv de autor) de poezie a anilor 2013*:**

- Premiul de Excelenţă „GEORGE BACOVIA”.

Pentru poeţii care nu au debutat editorial şi nu au depăşit vârsta de 35 de ani:

- Premiul de debut în volum al ***Editurii Fundaţiei Culturale Cancicov*** Bacău

La această categorie se vor mai acorda Premiile I, II şi III, trei menţiuni, precum şi premiile unor reviste literare.

Pentru cea mai bună revistă literară şi de cultură a anului 2013:

- Premiul FUNDAŢIEI CULTURALE „GEORGETA şi MIRCEA CANCICOV”.

Pentru întreaga creaţie literară, Juriul va acorda:

- Premiul „OPERA OMNIA” sau PREMIUL DE EXCELENŢĂ.

Premiile anuale ale Fundaţiei Culturale „Georgeta şi Mircea Cancicov” pentru literatură, cultură,arte, jurnalism, ştiinţe şi învăţământ.

În vederea stimulării şi promovării la nivel local, naţional şi internaţional a creatorilor băcăuani din domeniile literaturii, artelor, ştiinţei şi învăţământului, juriul constituit va acorda:

- Premiul pentru cea mai bună carte de poezie a anului 2013;
- Premiul pentru cea mai bună carte de proză a anului 2013;
- Premiul „NICU ENEA” pentru cel mai bun artist plastic al anului 2013;
-Premiul de Excelenţă pentru cel mai bun jurnalist al anului 2013;

- Premiul de Excelenţă pentru cel mai bun solist-vocal/instrumentist al anului 2013;
- Premiul „Dr.VASILE ADĂSCĂLIŢEI” pentru cel mai bun ansamblu folcloric al anului 2013;
- Premiul pentru cel mai bun management cultural al anului 2013.

Activităţile Festivalului, precum şi festivitatea de decernare a premiilor vor avea loc în perioada 26 - 27 septembrie 2014.

Notă: Premiile vor fi acordate **numai persoanelor prezente la festivitatea de decernare** a acestora.

În lipsa premiantului, **premiul se anulează**.

Manuscrisele, cărţile, materialele, lucrările şi revistele care nu îndeplinesc întocmai condiţiile acestui **Regulament** nu vor intra în concurs.

Relaţii suplimentare la telefon: 0334405419

mobil: 0721/861045

E-mail: fundatiacancicov@gmail.com

Director Festival:
Victor Munteanu

Revistele de cultură, încotro?

Numărul 4-5-6/ 2014 al revistei „Arca” consemnează desfăşurarea unui eveniment cultural important, *Colocviul Naţional al Revistelor de Cultură*, eveniment organizat la Arad în perioada 28-30 martie, cu ocazia împlinirii a 25 de ani de apariţie neîntreruptă a revistei „Arca” (februarie 1990 – martie 2014). Tema Colocviului a fost una pe cât de incitantă, pe atât de actuală: *Revista de cultură, încotro?* Vasile Dan observă că acest Colocviu nu-şi propune „să patetizeze situaţia prin care trec publicaţiile literare astăzi, ci să tragă un semnal de alarmă către cei responsabili de soarta culturii noastre; ei sunt capabili să ofere soluţii. România datorează atît de mult revistelor literare”. Moderatorul evenimentului, Nicolae Manolescu, a propus trei timpi la care s-ar putea referi participanţii: trecutul revistelor culturale (prestigiul marilor reviste), apoi prezentul acestora (necesitatea existenţei lor, în măsura în care aceste publicaţii întreţin exigenţa, spiritul valoric, metabolismul unei culturi) şi, în fine, timpul al treilea, cel al viitorului publicaţiilor de cultură, al posibilelor soluţii care ar conferi continuitate şi şansa unei evoluţii ascendente. Preluând o astfel de abordare ternară, Gabriel Chifu consideră că, dincolo de trecutul glorios sau de prezentul precar, revistele de cultură se confruntă cu o lipsă de unitate, de coerenţă în promovarea culturii şi a educaţiei la nivel naţional. Mircea Mihăieş constată existenţa unei crize a cititorilor, soluţia fiind o nouă alfabetizare, care să explice tocmai necesitatea acestui timp de reviste, în timp ce Al. Cistelecan crede că nu interogaţiile metafizice pot fi soluţia acestei probleme, ci o conduită pragmatică, anumite clarificări legislative care să ofere un cadru propice de dezvoltare. Gheorghe Schwartz deplasează accentul asupra inflaţiei de scriitori, astfel încât, forţând puţin nota, s-ar putea spune că există atâtea reviste câţi scriitori există. Utilă, căutând, găsind şi oferind soluţii forurilor culturale în drept, dezbaterea de la *Colocviul Naţional al Revistelor de Cultură* a fost una cu miză importantă. Rămâne de văzut dacă aceste soluţii vor fi preluate şi susţinute de autorităţile culturale româneşti. ***(I.B.)***

Cu stupoare despre prostia naţională

Familia orădeană, nr. 5/2014, reţine atenţia prin câteva reuşite, la rubricile consacrate. Editorialul lui Traian Ştef, pornind de la analogia dintre prostia societăţii actuale şi cea a „omului cu ţăpoiul”, din *Prostia omenească* a lui Creangă, din care şi citează copios şi inspirat, trecând şi prin filtrul unui fin psiholog clujean, la rândul său intrigat de fenomenul prostiei, ajunge la o concluzie amară, după o demonstraţie de o logică imbatabilă, pe care o bănuiam deja în premise: regresul faţă de epoca lui Creangă, bunăoară, ar consta tocmai în, paradoxal, progresul exponenţial, i.e. generalizarea prostiei, care din accident individual, devine maladie colectivă. Având şi concursul mijloacele mass-media de astăzi, epidemia cu morbul prostiei e ca şi asigurată, antidotul fiind cu atât mai greu de administrat, cu cât infecţia e mai insidioasă şi cel afectat e mai inconştient de boala de care suferă. Ne smintim pe zi ce trece şi pe neobservate, pare a fi diagnosticul de necombătut al editorialistului. Mai remarcăm cronica literară a lui Viorel Mureşan despre volumul antologic al lui Nicolae Coande, *Vorbalago,* pe care-l înregimentează ”falangei olteneşti a poeziei”, într-un pluton din care mai fac parte: Gabriel Chifu, Marian Drăghici, Mircea Bârsilă şi Ionel Ciupureanu şi cronica lui Marius Miheţ despre romanul *Lunetistul* al lui Marin Mălaicu-Hondrari, în cazul căruia, distincţia viaţă-literatură, observă criticul, e absolut inoperabilă. La secţiunea dedicată prozei, Bedros Horasangian e clar cap de pluton, *Marseieza* sa, dedicată regretatului Miahi Sin, fiind o bijuterie de observaţie psihologică şi sociologică, reuşind în şapte pagini şi jumătate să restituie atmosfera unei epoci traumatice, cea din preajma sfârşitului celui de-al doilea Război Mondial. Cum anume...rămâne de citit. ***(C.T.)***

Academicieni şi fracturişti

Numărul 33 din 8 august al ***României literare*** e uşor academic, prin spaţiile generoase acordate unor reputaţi cercetători precum Solomon Marcus, ale cărui studii interdisciplinare (matematică, psihologie, semiotică, lingvistică, filosofie) îl conduc spre tentativa de a face un pas înainte înspre înţelegerea fascinantului creierului uman, şi implicit, înţelegerea de sine, tentativă sintetizată în paginile revistei într-un eseu care a făcut obiectul unei comunicări la Congresul anual al Asociaţiei Medicale Române din aprilie. Tot la categoria cercetători de o înaltă ţinută academică se încadrează şi interviul acordat Cristinei Bleorţu de către Johannes Kabatek, un mai tânăr lingvist romanist german, fost discipol al lui Eugen Coşeriu, promotor al lingvisticii coşeriene şi ”moştenitor” al *Arhivei Coşeriu* de la Universitatea Tubingen.

Coborând în sfere mai literare, semnalăm cronica lui Cosmin Ciotloş, *Îmblânzirea fracturismului,* dedicată unei alte antologii poetice, intitulată *Falsul Dimitrie* (Chişinău, Ed. Cartier, 2014), dar venind nu dinspre un poet optzecist (ca în cazul lui Nicoale Coande, amintit în nota anterioară), ci aparţinând, poate surprinzător, unui douămiist, chiar unul din stâlpii fracturismului: Dumitru Crudu. Ceea ce remarcă, pe bună dreptate, Cosmin Ciotloş, într-o cronică-eseu, care foloseşte antologia mai degrabă ca pretext pentru analiza raportului fracturismului cu optzecismul, decât pentru antologia în cauză, e ”clasicizarea” fracturismului, după ce califică onorant mişcarea drept ”cea mai interesantă şi fertilă din literatura noastră postdecembristă”. În ceea ce priveşte relaţia aparent de ruptură, cel puţin la nivel declarativ, de optzecişti, ea se dovedeşte a fi, potrivit argumentaţiei lui Ciotloş, mai degrabă de continuitate, ”iar dacă, nu o dată, divorţul a fost zgomotos, e, ca să zic aşa, din prea multă dragoste”. Parol! ***(C.T.)***

Radu Vancu

Dragi Critici
*(după poezia **Dragă Sinucidere**)*

Dragilor, prea multe nu sunt
de spus, totuşi, pentru voi,
voi face efortul de a vorbi mai mult.

Nu vă voi spune poate lucruri noi
şi poate mă voi repeta spunându-le,
dar nu mai există cale înapoi.

Oricât de ciudat ar fi, dragă cititorule,
scrisoarea aceasta către critici nu e regizată,
în ea doar dorul e

de discreția absolută învățată
de la maestrul Mircea Ivănescu…
dar gata, haideți să-ncep odată !

Deci dragi critici, nu m-am ales cu
nimic bun, doar reproşuri şi acuze
din tot ce voi, cu tot firescu,

ați considerat a fi critică—îmi cer scuze,
dar cred că ați scris pentru a nu geme
că nu v-am consultat profeticele buze

în selecția celor mai frumoase poeme
pentru antologiile pe care le-am scos…
aveți răbdare, dragilor, va veni o vreme

când veți ajunge şi voi la os,
adică în cărți, dar pentru asta
mai trebuie să începeți să scrieți frumos,

epistole, numai soțiilor şi basta !
O să fie, ştiu, destul de dificil,
dar merită să vă consumați din pixuri pasta.

Fără să vă invidiez, vă mai trebuie şi un copil
care să vă zică : *tati, eşti cel mai prost om…*
exercițiul acesta vă este mai mult decât util.

Însă, nu uitați, doar la capătul lui vom,
de fapt, veți putea trage linia
şi veți putea scrie şi voi marele tom.
După toate câte v-am spus, invidia,
ura, şi poate chiar răutatea
din ochi şi din suflet vă va dispărea.

Iar acum, în încheiere, să vă spun şi partea
bună : s-ar putea să deveniți nişte monştri fericiți,
numai că mai nou nu învinge dreptatea,

aşa că nu vă mai obosiți—
rămâneți numai monştri, curați.
(Dacă nu sunteți încă, de mâine o să fiți !)

*în lectura lui **Lucian PERȚA***